

DIE POËTIKA VAN DIE LIRIEK IN DIE AFRIKAANSE

LITERÊRE KABARET

deur

AMANDA SWART

Proefskrif ingelewer vir die graad

PHILOSOPHIAE DOCTOR

aan die

UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD

Desember 1993

Promotor: Professor H. Snyman

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

OPGEDRA AAN: **HENNIE AUCAMP**

- 1 Spesiale dank aan professor Hennie Aucamp vir sy kosbare raad, motivering en geloof in die tesis. Sonder sy volgehoue ondersteuning en aanmoediging sou die voltooiing hiervan nie moontlik gewees het nie. Die beskikbaarstelling van al sy kosbare kabaretmateriaal was sonder voorbehoud - daarvoor sal ek hom my lewe lank dankbaar bly.
- 2 Baie dankie ook aan my ouers en vriende vir hul ondersteuning. Dit het my deur moeilike tye gedra.
- 3 Die proefleeswerk en tegniese versorging het baie tyd geverg van Anneleen Joubert en Helen Briers. Ook baie dankie aan hulle.
- 4 Die analise van die bladmusiek sou nie moontlik gewees het sonder die hulp van Benjamin van Eeden van die Konservatorium vir Musiek, Universiteit van Stellenbosch, nie. Ook aan hom baie dankie.
- 5 Ek is aan al die mense wat my tydens my besoek aan Europa behulpzaam was, besondere dank verskuldig: Die personeel van die Theater vir Kleinkunst in Amsterdam, Wim Ibo wat ook 'n onderhoud toegestaan het, die personeel van die Kabarett Archiv in Mainz, veral Herr Hippen, die personeel van die Stadsbibliotheek in Parys, die biblioteek in Barcelona, asook aan een en almal wat gehelp het met die opspoor en fotostatering van kosbare materiaal en boeke.  
  
Aan almal wat behulpzaam was met verblyf, ook 'n groot dankie: die Van Ham-familie in Amsterdam en Utrecht, die Schoemakers in Leuven, die Mariachers in Oostenryk, mev. Van den Thoren van Haute in Gent, Peter en Ann Swift in Londen en Hélène Fitte in Bordeaux. Sonder julle sou dinge baie moeiliker gewees het. Hierdie nege maande was inderdaad 'n tweede geboorte.
- 6 'n Spesiale dank aan professor H.B. Segel van die Columbia Universiteit in New York vir verlof om sy vertalings van die Katalaanse tekste te mag gebruik.
- 7 Die finansiële steun van die Universiteit van Kaapstad tydens die kabaret-skryfskool in Pretoria asook vir my navorsing word waardeer.
- 8 Aan my promotor, professor Henning Snyman, ook baie dankie. Sy kundigheid, raad en ondersteuning het baie dinge vir my makliker gemaak.

# INHOUDSOPGAWE

<b>Abstract</b>	<b>vi</b>
<b>Opsomming</b>	<b>vii</b>
<b>Opmerking</b>	<b>ix</b>
<b>Hoofstuk 1 – Geskiedkundige oorsig</b>	<b>1</b>
1    Middeleeue	1
(a)  Literatuur	1
(b)  Musiek	4
(c)  Invloed van die troebadoerliriek	5
2    Frankryk	5
(a)  Le Chat Noir	5
(b)  Le Mirliton	9
(c)  Die chansonniers	10
3    Nederland	13
(a)  Eduard Jacobs	14
(b)  Koos Speenhoff	16
(c)  Jean-Louis Pisuisse	17
(d)  Cabaret is dood	20
(e)  Louis Davids	22
(f)  Er is weer cabaret	23
(g)  Wim Sonneveld	25
(h)  Cabaret als Tingel Tangel	29
(i)  Die volgende generasie	31
(j)  Waar gaan hulle heeltemal alleen heen?	44
(k)  Revue en ander	45
4    Spanje	47
Els Quatre Gats	47
5    Duitstalige kabaret	49
(a)  Berlyn en München – Vryheid is Tingel Tangel	49
(1)  Schall und Rauch	50
(2)  Die Elf Scharfrichter	54
(3)  Kabarett Größenwahn en die Wilde Bühne	55
(4)  Die Nuwe Saaklikheid	59
(5)  Die Katakombe	60
(6)  Tingeltangel Teater	60
(7)  Pfeffermühle	60
(8)  Kabaret in Berlyn vanaf 1945	62
(9)  Das Kom(m)ödchen	63
(10)  Die Distel	63
(11)  Die tweede generasie	63

(12) Les Enfants Terrible	65
(13) Kabaret in München na 1945	66
(14) Hamburg: Die Bonbonniere	67
(b) Wenen - Nachtlucht und Fledermaus	68
6 Pole	71
7 Rusland	73
(a) Moskou	73
(b) St Petersburg	75
8 Engelstalige kabaret	77
(a) Engeland	77
(1) The Lantern	78
(2) Four and Twenty black sheep en die Little Theatre	79
(3) Cabaret Futura	80
(b) Amerika	81
(c) Australië	84
9 Ander	84
(a) Italië	84
(b) Suid-Amerika	86
(c) Portugal	87
10 Slot	87
<b>Hoofstuk 2 - Suid-Afrika</b>	<b>89</b>
(1) Suid-Afrika voor 1980	89
(2) Na 1980	100
<b>Hoofstuk 3 - Kabaret as literêre genre</b>	<b>109</b>
(1) Kabaret as literêre genre	109
(a) Struktuurkwesties by die poësie, epiek en dramatiek	114
(i) Poësie	114
(ii) Epiek	120
(iii) Dramatiek	122
(2) Resepsie-estetika en taalhandeling	126
(a) Resepsie van die kabaretteks	126
(b) Die kabaretteks as interteks	130
(3) Parodie - skering en inslag	134

(4)	Konvensies van die lied	139
(a)	Inleiding	139
(b)	Resonansie	139
(c)	Toonhoogte	140
(d)	Klem	140
(e)	Die rol van die vertolker se styl	141
(i)	Sanger-luisteraar-verhouding	141
(ii)	Luisteraarverhoudings	141
(iii)	Sangerverhoudings	141
(f)	Sintagmatiese vorme van die lied	141
(5)	Probleme rondom kabaret as teks	143
(6)	Literêre struktuur	145
6.1	Talige konvensies	146
(a)	Ironie	146
(b)	Satire	151
(c)	Parodie	156
6.2	Nie-talige konvensies	156
(a)	Verfremdung	156
(b)	Karikatuur	163
(c)	Ontmaskering	163
(d)	Erotiek	164
(e)	Sentiment	167
<b>Hoofstuk 4 - Vorme van "kleinkuns"</b>		<b>170</b>
(a)	Vaudeville	170
(b)	Variété	171
(c)	Revue	172
(d)	Chanson en die kabaret-chanson	172
(e)	Kabaret	175
(f)	Operette/Music-hall/Musical/Caf' Conc'	177
<b>Hoofstuk 5 - Verhouding teks:musiek:vertolker</b>		<b>184</b>
(1)	Teks:musiek	184
(a)	Komposisie	185
(b)	Die digter	186
(2)	Teks:musiek:vertolker	193
(a)	Gisela May	195
(b)	Laurika Rauch	196
(c)	Vergelykende studie	199
(3)	Die aard van die kabaretteks	201
(4)	Die aard van kabaretmusiek	229
(a)	Inleiding	229
(b)	Tipes musiek	232
(i)	Tango	232
(ii)	Blues	235
(iii)	Wals	236

(iv) Mars	237
(v) Foxtrot	238
(c) Instrumente	239
(d) Vorm	239
(5) Ten besluite	240
<b>Hoofstuk 6 - Kabaret se relevansie</b>	<b>244</b>
(1) Artistieke relevansie	246
(2) Literêre relevansie	255
(3) Sosiale relevansie	259
<b>Hoofstuk 7 - Bibliografie</b>	<b>269</b>
7.1 Tekste	269
7.2 Publikasies	270
7.3 Tydskrifartikels, lesings en radiopraatjies	275
7.4 Aanvullende bronne	278
7.5 Bladmusiek	282
<b>Hoofstuk 8 - Diskografie</b>	<b>282</b>
8.1 Plate en laserskywe	282
8.2 Aanvullende plate en laserskywe	283
8.3 Klankkassette (privaatbesit)	293
8.4 Videokassette (privaatbesit)	294



Amanda Swart  
6 New Cross Street  
7655 WELLINGTON

**Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret**

December 1993

**ABSTRACT**

The growing interest in South African cabaret together with the unavailability of relevant information persuaded me that this part of South African theatre life and literature is a neglected phenomena. It needs urgent attention, not only for the literary importance, but also for the social relevance. Towards this end the assistance of Hennie Aucamp, who gave me access to his entire extensive cabaret collection, was of invaluable importance.

Other information was collected in Europe in 1991. Cabaret performances in different countries were attended, libraries and museums visited and television programmes viewed, all in an attempt to experience at first hand and analyse the differences and similarities. One of the conclusions was that "cabaret", "music hall", "musical", "chanson", "revue", etcetera, have a lot in common, but are definitely not the same.

Many people associate cabaret with almost naked girls with fish net tights. This idea was brought about by inter alia the film *Cabaret*, but is not what cabaret really is about. South African cabaret, especially our literary cabaret, is based on German "Kabarett". Literary cabaret works with literary conventions and is therefore important to South African literature and theatre.

We are experiencing similar political and social changes to those in Europe during the *fin-de-siècle*. Cabaret in South Africa is growing because of these uncertainties. For example, the Dutch cabaret artist finds himself in a position where there is social welfare and political peace - and nothing is sacred anymore. It is very difficult for him then to make a statement in a climate where everything is allowed and possible. Germany is experiencing political uncertainties - and cabaret is flourishing. This tendency can also be seen in other unstable countries, also in South Africa. This proves that, for cabaret to thrive, there must be specific political and social circumstances.

Cabaret is the perfect way to remind us of our original reason for living: to love, to accept one another and to live in peace. While this is not possible, there will always be something to say and statements to make.

## OPSOMMING

Alhoewel Rodolphe Salis die woord "cabaret" vir die eerste keer in 1881 gebruik het om te verwys na die tipe vermaak wat in die Chat Noir aangebied is, wil dit lyk of hierdie tipe vermaak veel ouer is; dit gaan selfs terug na die Middeleeuse mirakelspele en sotternieë. Salis het egter 'n woord gemunt vir 'n tipe vermaak wat die aansien van kuns en vermaaklikheid in die wêreld sou verander. Vanaf Parys het hierdie soort vermaak vinnig versprei na ander lande - en uiteindelik ook na Suid-Afrika. Dit het die Suid-Afrikaanse kuns-, literatuur- en musieklewe beïnvloed en sy merk gemaak, en ook baie konflik veroorsaak.

Die sterkste invloed op Afrikaanse kabaret was veral vanaf Nederland en Duitsland. Dié invloed is dus nie soseer deur ons Engelse tradisie gevestig nie, maar deur die ander takke van ons Germaanse bloed. Hoewel Hennie Aucamp se eerste volwaardige literêre kabaret in 1980 dié begrip aan ons bekend gestel het, is daar van ons vroeëre skrywers wie se werk as kabarettekste sou kon deug; veral dié wat rondom die eeuwending ontstaan het, juis omdat dit deur sekere eienskappe van hierdie tyd - wat ook die ontstaanstydperk van kabaret is - kenmerk.

Kabaret is egter nie net ligte vermaak wat êrens tussen alle ander kunsvorms bestaan nie. Dit kan as 'n paradigma op sigself gesien word, hoewel dit kenmerke van die poësie, drama en epiek bevat. Kabaret is ook by uitstek dié kunsvorm wat onmiddellik tot die luisteraar spreek en daarom 'n spesifieke taalhandeling is. Hierdie taalhandeling eis onmiddellike reaksie.

Om 'n onmiddellike effek op die ontvanger te hê, moet die kabarettistiese effek met sekere konvensies werk wat nie alleen die boodskap duidelik oordra nie, maar ook dadelik die luisteraar se aandag trek. Die kabarettis wil deur sy werk die volk se sosiale gewete aanspreek; daarom móét hy deurentyd blootstel, soms tot op die been toe óópkloof. Die kabarettis werk dus by uitstek met ironie, satire en parodie en hy spreek dít aan wat vir die mens die mees problematiese en ook heiligste is: sy godsdiens, politiek en seksualiteit. So word die mens voortdurend met homself gekonfronteer.

Kabaret, veral literêre kabaret, is nie alleenlik literatuur nie; dit is ook musiek en vertolking. Die komponis en vertolker is dus nie ondergeskik aan die skrywer nie. Slegs die naasmekaarbestaan van al hierdie faktore sal uiteindelik die gewenste kabarettistiese effek tot gevolg hê. Kabaret is dus 'n mengsel van verskeie soorte vermaak: operette, music hall, toneel, sang, revue, vaudeville, ensovoorts. Enigiets kan hier 'n huis vind, mits hy die reg het om daar te woon.

Maar wat is uiteindelik die sin en doel van kabaret? Dit moet immers, om kuns te wees en bestaansreg te hê, vir die mens tot lering strek sodat hy aan sy menswees beter kwaliteite kan toevoeg. Daarom is kabaret nie alleen literêr en artistiek van belang nie, maar ook sosiaal. Die mens se sosiale bewussyn help hom immers om sy saambestaan met ander te verstaan en te aanvaar

- en daardeur vervulling vir sy eie menswees te kry. Hy wil lag, huil, liefhê en bowenal lééf. Die kabarettis slaag by uitnemendheid daarin om die mens telkens bewus te maak van die lewe van ander en veral van jouself.

Daarom laat kabaret die mens nooit koud nie. Jy kan hom liefhê of haat, maar jy staan nooit neutraal teenoor hom nie. Lank lewe kabaret.

**OPMERKING**

Hoofstuk 1 is nie 'n volledige beskrywing van die historiese ontwikkeling van kabaret nie, maar gee slegs 'n oorsig oor die belangrikste tye, plekke en persone. Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie oorsig terselfdertyd belangrike literêre tendense en verskyningsvorme van die literatuur in daardie tyd betrek. Die poëtika word dus reeds vanuit die staanspoor uitgelig en vorm 'n deurlopende argument deur die hele tesis. Sodoende word die titel van die tesis reeds van die begin af in gedagte gehou.

Duitse, Franse en ander tekste word hoofsaaklik in Afrikaans of Engels aangegee.

## HOOFSTUK 1

### 1 "The word is late though the thing is ancient" - Francis Bacon (Aucamp in Cloete 1992: 194)

Hoewel die woord *kabaret* vir die eerste keer in Parys in 1881 gehoor is, kan mens die verskynsel veel verder terug gaan haal: tydens die Middeleeuse sotternieë en mirakelspele. Dit is dus eers nodig om na hierdie tydperk te gaan kyk.

Vanaf die elfde eeu het daar bepaalde dinge gebeur wat die wêreldgeskiedenis drasties sou verander. Dit was 'n eeu van avontuur en rewolusie in Europa. Die veranderinge op die gebied van die kunste, met spesifieke verwysing na literatuur en musiek, het 'n nuwe era ingelei en dit is merkwaardig hoe baie aspekte van "moderne" kabaret alreeds hier teenwoordig is.

Die kerk het eers 'n rewolusie ontketen wat vanaf 1000 tot 1250 geduur het en die finale kerstening van Europa het groot veranderinge in die samelewing teweeg gebring. In die stryd om die kerk uit sy staat van verval te red na die ineenstorting van die Romeinse Ryk, het kloosters 'n belangrike rol gespeel. Die Cluniaanse orde is gestig om die kerk te hervorm, te suiwer, te bevry van wêreldlike inmenging en die pous se oppergesag te herstel. Daar het 'n godsdienstige oplewing in Europa plaasgevind, maar ook op maatskaplike, landboukundige en literêre vlak is oplewing deur die Cluniaanse orde gestimuleer (Roberts 1976: 523).

#### (a) Literatuur

Behalwe geskiedskrywing is daar ook ander vorme van literatuur in die Middeleeue beoefen. Die drama het onafhanklik van die klassieke Romeinse en Griekse dramas ontwikkel. Die Middeleeuse dramas het 'n geestelike inslag gehad, maar later het die drama geleidelik vanaf die kerk na die kerkplein verskuif en later na die markplein, waar dit steeds meer wêreldse invloede gekry het. Uit hierdie wegbeweeg is die misterie- of mirakelspel gebore wat baie gewild geword het. Wonderbaarlike gebeurtenisse in die lewe van heiliges is voorgestel in die volkstaal. Die mirakelspel is gedurende die 14de en 15de eeu deur die moraliteitspel aangevul en is aangebied in die vorm van 'n allegorie. Die sentrale karakter is *Elkerlijk* of "Elke Man" genoem en die tema was gewoonlik sy pad op weg na redding of verdoemenis. Geleidelik het die temas meer wêreldlik geword totdat die moderne drama uiteindelik stap vir stap tot stand gekom het (Roberts 1976: 523 - 567).

Misterie- en mirakelspele het ook in Nederland voorgekom, byvoorbeeld *Mariken van Nieumegen* (omstreeks 1500), wat seker van die bekendstes is. In Duitsland en Engeland was dit minder algemeen en die Engelse "miracle plays" het eerder ooreengekom met die Middelnederlandse misteriespele. Ook in Spanje en Skotland was daar tekens van hierdie mirakelspele, maar nêrens was dit so volop soos in Frankryk nie (Bisschoff in Cloete 1992: 310).

Die mense in die Middeleeue het nie self van misteriespele gepraat nie, maar dit Corpus Christi-spele genoem. Die term is eers in die 18de eeu deur Robert Dodsley vir hierdie dramas gebruik na analogie van die *mystère*, 'n Bybelse drama. Die stof hiervoor is dan ook gewoonlik uit die Bybel gehaal en beeld gewoonlik die lewe van Jesus uit. Die inhoud is gebaseer op die Evangelies, die apokriewe boeke of kommentare en het 'n sterk moraliserende inslag. In Duitsland is dit weer die *Passionspiel* genoem, waarvan die huidige Passiespele in Oberammergau steeds 'n voorbeeld is. Die misteriespel was tydens sy tyd geweldig gewild, "with many of the characteristics of the pageant and the circus, formless and often grotesque, an incoherent mixture of crude drama with low comedy"; dit ten spyte van die feit dat dit 'n Bybelse inhoud gehad het. Die misteriespel het geleidelik gesekulariseer geraak en gedurende die 16de eeu is allerlei illusies op die verhoog geskep (Bisschoff in Cloete 1992: 310 - 311).

Na 1200 het ook die Germaanse literatuur 'n uitbreiding ondergaan. Benewens epiese gedigte is daar in die 13de eeu ook liefdesgedigte, voorgedra deur die sogenaamde Minnesängers en gedigte oor die alledaagse lewe voorgedra. In die Franse volkstaal het epiese liedere genaamd *chansons* na die voorbeeld van die Germaanse eposse ontstaan. In hierdie *chansons de geste* het Karel die Grote dikwels as sentrale figuur voorgekom (Roberts 1976: 523 - 567).

In Provence, Suid-Frankryk, was die kultuur veel ryker en die karakteristieke vorm van die literatuur van Provence was die liriese gedig. Terwyl die digters in Noord-Frankryk heldedade besing het, het dié in Provence oor romantiese liefde gesing. Die skrywers van hierdie gedigte is *troubadours* genoem (Roberts 1976: 523 - 567).

Die woord *troubadour* (Latyn: lied of melodie) het verwys na die skepper of komponis van nuwe melodieë. Afgesien van die gedig wat hy geskryf het, was hy ook gewoonlik verantwoordelik vir die musiek en die uitvoering daarvan. Die bekendste troebadoer tydens die tydperk van die vroeë liriek (1071 - 1150) was Willem IX, Hertog van Aquitanië. Hy het egter voortgebou op die tradisies van onbekende digters. Sy poësie word gekenmerk deur sterk erotiese elemente waarin die man vooropgestel word en die spot dryf met die Hoofse minnelied van dieselfde tydperk waarin die vrou vooropgestel word. Sy gedigte was dikwels ook humoristies en egosentries:

Comrades, I'll make a song of true excellence:  
It will contain more folly than it does sense,  
It will be all compounded of love, joy and 'jarens'.

Consider him unworthy who cannot guess  
Its meaning, or won't learn it without duress.  
But he who finds he likes it will hardly love the less!

(Dronke 1968: 110).

Die troebadoer was die volk se vertolker en het dus as "leser" vir die volk opgetree, omdat die boekdrukkuns nog nie uitgevind was nie. Veral in Suid-Frankryk, Spanje en Italië het die troebadoers gewild geword. In Noord-Frankryk is hulle *trouvères* genoem en in Duitsland was hulle bekend as *Minnesängers*. Hulle hoofmotief was die hoofse liefde, maar hulle het ook satiriese of politieke verse geskryf (Bisschoff in Cloete 1992: 542).

Die wisselende kontak met die vors of beskermheer en volk, kennis van die wrywing tussen die adel en die burgerstand enersyds en die adel en die geestelikes andersyds, asook die opkoms van die stede het bygedra tot die ontstaan van sekere oortuigings by die Provençaalse troebadoers. Deur die eenheid van woord en musiek, van beeld en gevoelswêreld en kreatiewe vermoë, het die Suid-Franse hoofse liriek die fisieke en geestelike sowel as die sensuele en mistieke in ewewig gebring (Visser s.j.: 75 - 79).

Een van die grootste Provençaalse digters was Bernard de Ventadour. Sy sensitiewe en opregte gevoelspoësie spreek van oortuiging dat die liefde die enigste bron van die lied is (Chaytor 1912: 48 - 49).

'n Studie van die Provençaalse gedigte bring aan die lig dat die troebadoerliriek hoofsaaklik twee vorms gehad het: liefde en satire. Die hoofse liefde en ridderskap, asook Maria-verering, is deur die troebadoer besing (Chaytor 1912: 14 - 15).

Satire kan egter as die belangrikste kenmerk van die troebadoerliriek beskou word. In die satiriese verse word die mees kontroversiële aspekte van die Suid-Franse Middeleeuse samelewing uitgebeeld. Woordkeuse en taalgebruik het geen verfynende aandag geniet nie: beledigende uitdrukkings en vloekwoorde was algemeen en al vereiste was dat die onderwerp van die satire duidelik moes wees (Leal 1971: 163 - 168).

Die Rooms-Katolieke Kerk en geestelikes het natuurlik nie aan die kritiek ontkom nie. Die antiklerikalisme het sy hoogtepunt bereik in die werk van Peire Cardenal: "The clerics become shepherds and are murderers; they give themselves airs of saints. When I see them getting dressed, it reminds me of Isengrin..." (Leal 1971: 178 - 180).

Politieke gebeure is noukeurig nagegaan en het erg deurgeloop. Twee uiters omstrede aspekte was die oorlog tussen die Engelse konings en die Franse leenhere, en die Albigeniese Kruistog. Cardenal het die Kruistog as 'n kruistog van goddeloosheid beskou (Leal 1971: 184 - 185).

Die verskeidenheid genres het die artistieke effekte waarop die troebadoer staatgemaak het, moontlik gemaak. Hier word twee hooftypes onderskei: die aristokratiese genres en die gewilde genres (Leal 1971: 79 - 81). Slegs die relevante genres sal hier bespreek word:

### **(i) Die canso (chanson)**

Die canso of liefdeslied was die vernaamste genre in die troebadoerliriek. Die troebadoer se waarde is deur die opregtheid van sy liefde bepaal en slegs deur die liefde was die troebadoer in staat om te dig. Hy het die teks en die melodie as onskeibaar beskou en simmetrie tussen die strofes was noodsaaklik, omdat elke strofe volgens dieselfde melodie gesing is (Leal 1971: 82 - 83).

Die canso oftewel canso d'amor het meestal bestaan uit 5 tot 7 strofes van 'n gelyke aantal versreëls, gevolg deur 'n *envoi* en was altyd 'n liefdeslied (Bisschoff in Cloete 1992: 542).

### **(ii) Die sirrentas**

Die sirrentas het 'n belangrike plek ingeneem. Dit was 'n satiriese lied wat dikwels die medium vir morele vermanings en teregwysings, politieke hekelry of literêre kritiek gevorm het (Chaytor 1912: 31). Dit het kritiek uitgespreek op die morele en onsedelike verval van die volk en die korrupsie van die geestelikes (Leal 1971: 93).

### **(iii) Die alba**

Die alba was 'n liefdeslied waarin die pyn van die skeiding van twee minnaars met die koms van die dag beskryf word (Leal 1971: 123). Dit was 'n oggend- of wagterlied en is in Duits 'n Tagelied genoem (Bisschoff in Cloete 1992: 542).

### **(iv) Die ballade**

Een van die belangrikste funksies van die liriek in die Middeleeue was die begeleiding van danse. Dansliedere het nie net 'n rol by wêreldse feesvierings gespeel nie, maar het ook 'n belangrike funksie by godsdienstige aanbidding vervul. Die twee bekendste vorme was die vreugdelied en die rondeel. Hul melodieuze en poëtiese eenvoud het hulle geskik gemaak vir alle danse en feesvierings. Dit was gewoonlik in die vorm van 'n refrein, wat deur al die dansers gesing is, en strofes, wat deur een of meer soliste gesing is (Dronke 1968: 186 - 190).

## **(b) Musiek**

Musiek het 'n integrale deel van die troebadoers se kuns gevorm. By uitstek musikale poësie - gesing eerder as voorgedra - is daar egter steeds 'n balans tussen die teks en die melodie bewaar en is die musiek deurentyd as ondergeskik aan die gedig beskou. Eenvoudig in komposisie, het dit geen lang lopies bevat nie, maar wel trillers en oorgebonde note (Leal 1971: 69 - 73).

Waar die troebadoers vaardige komponiste was, was die jongleurs vaardige musikante. Oor die algemeen was hulle in staat om nege of meer instrumente te bespeel, en hulle gesag as sangers en interpreteerders van die troebadoers se komposisies is hoog aangeslaan. Die troebadoer het homself dikwels begelei met die



jongleur as tweede begeleier (Leal 1971: 74 - 76).

**(c) Die invloed van die troebadoerliriek**

**(i) Die trouvères in Noord-Frankryk**

Die trouvères in Noord-Frankryk het deur middel van die kruisvaarders kennis gemaak met die liriese poësie van die Suide met die chanson as die belangrikste genre. Komplekse versstrukture, ingewikkelde rymskemas en logiese beredenering het ook hier deel van die liriek gevorm. Veranderinge in die staatsvorm en gebruike in die samelewing het die poësie van die trouvères aan die einde van die dertiende eeu tot 'n einde gebring (Chaytor 1912: 130 - 134).

**(ii) Die Minnesängers in Duitsland**

Die Suid-Franse hoofse liriek het tot die ontstaan van 'n Duitse skool digter-musici, die Minnesänger, gelei. Dit was ook essensieel liefdespoësie en die Minnesänger het vir twee eeue lank in die howe in Oostenryk en Suid-Duitsland gefloreer (Preminger 1974: 502). Die Middelhoogduitse poësie het selde in blote herhaling of nabootsing van die troebadoerliriek-komposisies verval en 'n natuurlike en vars benadering het hierdie poësie gekenmerk (Chaytor 1912: 128). Vanaf die veertiende eeu het die Minnesänger geleidelik begin plek maak vir die Meistersänger en die einde van die adellike Middeleeuse samelewing het ook 'n einde gemaak aan die oorwegend adellike Minnesänger (Grout 1960: 63).

Die troebadoerliriek sal nooit regtig herlewe nie, want dit het sy rol in die Europese literatuurgeskiedenis voltooi. As eerste literatuur op 'n wetenskaplike grondslag gebaseer, het die troebadoerliriek 'n onuitwisbare stempel gelaat met verreikende gevolge wat vandag nog waarneembaar is (Chaytor 1912: 138 - 139). Die erotiek en politiek as sterk temas van die troebadoerliriek is vandag nog duidelik in die literatuur en die musiek sigbaar. Aan die einde van die 19de eeu het daar ook in Frankryk 'n kunsvorm ontstaan wat in sekere opsigte by die troebadoerliriek van die Middeleeue aansluit, maar tog 'n wyer spektrum van die menslike samelewing betrek het. Hierdie literêre vorm is deur die inisieerder daarvan, Rodolphe Salis, *cabaret* genoem.

**2 Frankryk - "'n Swart kat en 'n rietpyp" - Harold B. Segel**

**(a) Le Chat Noir**

Dit is 1881. Frankryk beleef politieke vrede en ekonomiese voorspoed. Baron Haussmann het daarin geslaag om aan Parys 'n nuwe gesig te gee. Kronkelstraatjies het plek gemaak vir groot, breë strate. Boulevards, pleine en reusagtige geboue skep die indruk van voorspoed. Parys het 'n wêreldstad geword. Maar 'n belangrike Franse koerant begroet die nuwe jaar met die volgende opskrif: "Here lies 1880. The Year of Obscenity" - 'n vreemde opskrif in 'n tyd van vrede en vooruitgang. Die

joernalis het egter iets anders raakgesien: die kontradiksie in alles. Die Boulevard Haussmann self was nog onvoltooid, die soldate en die kanonskote was nog vars in die geheue van die Parysenaars. Die strate wemel van die koetse van die rykes, maar ook met bedelaars, prostitute en diewe - en die koerante wemel van nuus oor Parys se agterstrate (Appignanesi 1975: 15 - 16).

Die belangstelling in populêre kultuur neem in die 1880's toe en 'n nuwe generasie sangers voer die Franse chanson tot ongekeende hoogtes (Segel 1987: 36). Dit bly steeds die belangrikste vorm van vermaak, ook in die Derde Franse Republiek. Die chanson was meer as 'n liefdeslied of stemmingsmusiek; dit het ook 'n medium van kommunikasie geword, 'n alternatief vir 'n pers wat hoofsaaklik deur die regering beheer is. Die chanson het die mense in die strate se koerant geword; gebeure is mondeling in die straat, kafees, bistro's en vergaderplekke oorvertel. Die lied het die demokratiese en satiriese wapen vir kritiek en protes geword (Appignanesi 1975: 9).

'n Voorbeeld van so 'n satiriese lied is "The Expulsion" deur Maurice Mac-Nab, geskryf tydens die hoogtepunt van anargistiese aktiwiteite in die Derde Franse Republiek. Die sanger neem ironies die stem van die anargis aan om protes aan te teken oor die moontlike terugkeer van die adelstand na 'n republikeinse Frankryk. Hierdeur word die lied die mense se protes teen hul regeerders terwyl dit terselfdertyd anargistiese politiek verdoem:

Me, I'm going to give you the truth  
The princes, they are capitalist,  
And the worker is exploited,  
And that's the death of the socialist.

Besides princes, no more lordly ones,  
No more cops, no more military men,  
No more filthy rich in their mansions,  
Who drink the sweat of the proletarian.

Finally when everyone's been thrown out,  
There'll be only anarchists about.

(Appignanesi 1975: 10 - 11).

'n Man met die naam Rodolphe Salis en lede van die Hydropathes-vereniging met as leier Émile Goudeau, neem 'n verreikende besluit - hulle begin met die wêreld se eerste artistieke kabaret. Een van die belangrikste aspekte van dié kabaret was om satire deel te maak van naturalisme, om die middelklas te skok deur hulle bewus te maak van 'n wêreld wat hulself help skep het (Appignanesi 1975: 16).

Salis, seun van 'n ryk brouer, het besluit sy toekoms lê in die skilderkuns en nie in sy pa se distilleerderij nie. Sy konserwatiewe pa was ongelukkig met sy seun se besluit en Rodolphe moes met 'n karige som geld Parys toe gaan. In 'n poging om sy studiegeld aan te vul, besluit hy om 'n kafee te

open. Benewens skilder, was hy ook digter, openbare figuur en bowenal inisieerder van nuwe projekte. Dié nuwe kafee word 'n plek waar kunstenaars vrylik bymekaar kan kom en hulle kuns bekend kan stel (Segel 1987: 4 - 5).

Hy open die plek in 'n ou poskantoor in Boulevard Rouchetouart 84 in Montmartre, en gee dit die naam van *Le Chat Noir*, oftewel "Die swart kat", ontleen aan 'n werk van Edgar Allan Poe. Die kat word verteenwoordiger van kuns: hy kon sing, dans, skaduspele vertoon, musiek komponeer, hy kon spot en lieder sing; bowenal was die kat die uitvoerende kunstenaar. Die kat was revolusionêr, makaber, koninklik, mistiek en die verteller van stories. Die prooi van die kat was die vervelige, blasé bourgeoisie (Appignanesi 1975: 15 - 17).

Aanvanklik was die Chat Noir 'n nederige onderneming. Digters, komponiste en skilders, almal Salis se vriende, het in Montmartre vergader en gesels, gelees en hul werke vir mekaar opgevoer. Salis kry toe later die idee om drank te bedien aan "hulle wat hul dors op 'n artistieke manier verdien", en so kry kabaret die assosiasie met drank. Sy plek was goedkoop dog artistiek versier met tekeninge en skilderye deur onder andere Willette en Steinlen. Mense het vanuit die omliggende area en die Latynse buurt begin stroom na die Chat Noir (Appignanesi 1975: 17 - 18).

Die program van die Chat Noir was aanvanklik ongestruktureerd en het hoofsaaklik met die beginsel van verrassing gewerk. Spontane improvisasie en die feit dat kunstenaars hul eie werke kon aanbied, was een van die hoofredes waarom mense hierheen begin stroom het. Jy kon skielik op 'n aand Émile Goudeau hoor voorlees uit sy werke, of Claude Debussy as koorleier sien optree. Die genie van die makabere ballade, Maurice Mac-Nab, kon soms die bourgeois-gehoor se hare laat rys, om net daarna hulle te verower met 'n chanson (Appignanesi 1975: 17).

Toe die Paryse Establishment in 1881 die donker, modderige strate van Montmartre trotseer om by die Chat Noir in te stap, het hulle gegaan met die doel om beledig te word. Salis sou elkeen by die deur ontmoet om kommentaar op elkeen te lewer of kritiek uit te spreek. Tog het die mense aanhou kom. Die kunstenaars van die Chat Noir het hulself geïdentifiseer met die mense van die onmiddellike omgewing en in sommige gevalle soos die mense self geleef. Die lewens van mense word vasgevang in 'n lied of 'n gedig, en hierdie kunstenaars maak populêre kultuur deel van die literêre hoofstroom (Appignanesi 1975: 17).

In 1882 begin Salis met 'n tydskrif met dieselfde naam om al die bedrywighede van die Chat Noir te adverteer en te bespreek. Émile Goudeau was redakteur vir verskeie jare, gevolg deur Alphonse Allais, en die tydskrif was een van die hoekstene van die *la belle époque* (Appignanesi 1975: 19 - 20).

Die Hydropathes was 'n klein groepie kunstenaars gelei deur Goudeau. Hulle was meestal digters en het die eerste roem aan die Chat Noir gebring. Goudeau was ontevrede met die lewe in die Latynse Buurt waar digters van een kafee na 'n ander moes beweeg,

en het daarom besluit om 'n literêre vereniging te vorm en 'n vaste vergaderplek te kry. Die groot groep kunstenaars het onder andere bestaan uit skilders, digters en musikante. Benewens Goudeau was daar onder andere ook Lorin, Moréas, Richepin, Rollinat, Cros, Gill, Jouy, Mac-Nab en Allais. Die herkoms van die naam van die vereniging is onseker, maar volgens Goudeau het dit die betekenis van kristalpote (pathen = pote en hydro = gekristalliseerde water) (Segel 1987: 5 - 7).

Die tyd het egter aangebreek om te verskuif. Benewens die feit dat die oorspronklike lokaal te klein begin word het, het Salis probleme gehad met aanvalle op die Chat Noir, en hy besluit om in 1885 'n nuwe plek in Rue de Laval 12, vandag Rue Victor Massé, te open. Gereelde gaste was Guy de Maupassant, Huysmans en Villier l'Isle Adam. Vir die volgende twaalf jaar was die Chat Noir die fokuspunt van die avant-garde naglewe van Parys. Tydens sy lang geskiedenis van 16 jaar het hy slegs een maal van lokaal verander (Segel 1987: 22 - 23).

Die kern van die nuwe Chat Noir was die *Théâtre d'Ombres*, oftewel die Skaduteater, 'n breinkind van Henri Rivière. Parys was in ekstase oor die tegniese en artistieke uitvindings van Rivière. Een tipe skaduspel was byvoorbeeld 'n satiriese montage van gebeure wat in daardie tyd plaasgevind het. Deur 'n geniale spel met skadu en lig, dekor wat geverf word of bo-oor glas en papier gelê word, of uitgesnyde patrone en Japannese marionette, het Rivière ongeëwenaarde effekte verkry. Die spel is verryk deur musikale begeleiding, met 'n koor van tot twintig mense en klavier of orrel, of deur vertellings, dikwels deur Salis self. So het die tradisie van die seremoniemeester (M.C., conférencier) in kabaret begin. Die *Théâtre d'Ombres* was 'n spel in die ware kabaretgees - 'n verskeidenheid effekte wat alle genres inkorporeer, 'n voorbeeld van Wagner se idee van Gesamtkunstwerk (Appignanesi 1975: 20 - 22).

Salis het die talent van 'n groot impressario gehad en later sou sy mondelinge improvisasies op die klavier begelei word deur musikale improvisasies, onder andere deur die geniale satirikus en avant-garde-komponis Erik Satie. Satie sou later as gevolg van 'n stryery met Salis by 'n ander kabaret gaan aansluit waar hy bevriend geraak het met Claude Debussy. Salis het aan nuwe talent geglo en hy word vandag nog beskou as die ontdekker van Satie (Appignanesi 1975: 24). Satie is as 't ware herontdek in 1956, maar Salis het hom toe reeds as groot meester herken. Hy maak sy buiging in 1887 by die Chat Noir, en tree ook later vanaf 1891 in die "Auberge du Clou" op. Hy maak ook kontak met Catalaanse skrywers en skilders: Ramon Casas, Santiago Rusiñol en Miguel Utrillo. Hy skryf "Diva de l'Empire" en "Je te Veux" vir die music-hall diva, Paulette Goddard. Daar bestaan 'n skildery van Satie en Suzanne Valadon, geskep deur Santiago Rusiñol in die Museum van Moderne Kuns in Barcelona, wat Satie se belangrike invloed op die wêreld van Montmartre herbevestig (*Erik Satie à Montmartre* 1982: 3 - 19).

'n Ander belangrike kunstenaar by die Chat Noir was Alphonse Allais, baasverteller van die *la belle époque*. Hy was verskeie

jare die redakteur van die Chat Noir-tydskrif, 'n monologist, sketsskrywer en storieverteller. Sy humor het die hele Parys laat uitsien na elke uitgawe van die tydskrif. Sy verhale was absurd en van 'n doodgewone verskynsel kon hy 'n makabere situasie met ongewone resultate skep - so makaber soos die swart kat maar kon wens (Appignanesi 1975: 24 - 25).

#### (b) Le Mirliton

Die sukses van die Chat Noir het Montmartre die middelpunt van die artistieke lewe in Parys gemaak en verskeie ander soortgelyke kabarette het tot stand gekom. Die belangrikste een was die *Le Mirliton* - wat in 1885 in dieselfde lokaal as die Chat Noir begin het. Le Mirliton, oftewel "Die rietpyp", het in Frans 'n dubbelsinnige betekenis: dit beteken ook rymelary. Die stigter was Aristide Bruant, wat ons vandag veral ken deur die posters van Toulouse-Lautrec. Bruant is deur Jules Jouy van die Hydropathes ontdek en opgelei deur die voorbeeld van François Villon. Hy het straatpoësie en die sosiale kritieklied wat fundamenteel is aan kabaret, tot 'n ongekennde hoogtepunt gevoer (Appignanesi 1975: 26).

Bruant was 'n plaasseun wat vanaf sy 15de jaar vir homself in Parys moes sorg. Die stadslewe het hom aanvanklik geskok. Veral die vreemde taalgebruik het hom verbyster, maar geleidelik het hy die argot begin verstaan, die humoristiese beelde wat soms die krag van poësie gehad het, begin geniet en aangeleer. Die straattaal was brutaal, sinies en vol metafore, neologismes en harmonie. Op dié manier kom hy in aanraking met vlugteling, prostitute, die ongelukkigies van die strate. Hy begin hul taal en lewens in sy liedere herskep en beoefen die kuns van die chansonnier, soms die "most human of all arts" genoem. Hy het selfs soos die mense van die straat begin lewe en alles in sy liedere geprojekteer. Met sy ewige swart fluweeljas, rooi hemp, swart sombrero, geel gordel, serp en laarse was hy tegelykertyd man van die mense en digter (Appignanesi 1975: 26 - 27).

Waar Salis se Chat Noir intellektueel was, was Bruant se kabaret die toonbeeld van die straatlewe. Sy teater was die toppunt van die beledigings vir die publiek - en die mense was gaande daaroor. Bruant se beste liedere is dié oor die straatlewe en met 'n soort melancholie het hy gesing oor gevangenes en prostitute, oor die uitgeworpenes in 'n samelewing wat geweier het om hul bestaan te erken. En almal het geluister, ook hulle wat beledig word. Hy was 'n bitter, selfbewuste sosiale kritikus met 'n groot affiniteit vir die onderwerp van sy liedere; sonder 'n teken van moralistiese sentimentaliteit het hy mense gedwing om die ander sy van die lewe raak te sien:

They are those  
With no more charm  
Not a penny  
In their hose.  
Street-walkers,  
Sidewalk-stompers,

They walk at night,  
When there's no more light,  
on the sidewalks.

Hair frizzé  
Breasts blasés,  
Breasts blasés,  
Feet worn away.

Christ with mild eyes,  
Who died for our lives,  
Warm the earth where  
Holes are dug for them.

(Appignanesi 1975: 27 - 28). Hierdie teks is 'n verkapte vorm van die Franse chanson met die envoi en al.

Met Bruant as middelpunt was Le Mirliton 'n enorme sukses en dit was 'n moet vir elke besoeker aan Parys. Anders as in die geval van die Chat Noir het Bruant geen verskeidenheid van kunstenaars gehad nie. Hy het net homself en sy liedere gehad, maar dit was blykbaar genoeg om elke aand voor 'n vol kabaret op te tree vir tien jaar lank (Segel 1987: 51).

Bruant het in 1895 begin om landwyd op te tree en het gewoonlik die grootste deel van die week vanaf tien- of elfuur tot twee-uur opgetree. Dit het hom onder groot druk geplaas en hy het besluit om sy lewe te verander. Die Le Mirliton is toe bestuur deur sy klavierspeler Marius Hervochon en die naam is verander na Cabaret Aristide Bruant. Die naam van die kabaret was nog genoeg om dit voort te laat gaan tot lank na die dood van Bruant self in 1925 (Segel 1987: 52 - 53).

Benewens chansonnier was Bruant ook skrywer. Kort na die opening van die Le Mirliton het hy 'n tydskrif met dieselfde naam begin, na die model van die Chat Noir. Toulouse-Lautrec het sy eerste en tweede portrette van Bruant onder 'n skuilnaam in dié tydskrif laat afdruk (Segel 1987: 53 - 54).

Bruant se liedere het deurgedring tot die basis van die kabaret chanson-tradisie. Dit is veral verder gevoer deur Yvette Guilbert wat in die café-concerts en music-hall ingegroei het. Lank en skraal met skerp, hoekige gelaatstrekke en helder, rooi hare, was sy in voorkoms en optrede 'n kontradiksie - die moeë, ou, siniese koket asook die suiwer Engelse goewernante met 'n verlange na die geestelike liefde. Haar growwe, bejammerende stem met sy tikkie histerie kon die lewe van Bruant se prostitute lewensgetrou voorstel. Sy was 'n singende aktrise, 'n diseuse wat kon sing, dans en profeteer. Ten spyte van haar roem, het sy nooit juis in belangrike kabarette opgetree nie (Appignanesi 1975: 30).

### **(c) Die chansonniers**

Al was die gewildheid van die digters, humoriste en skilders van die Chat Noir en die Le Mirliton baie groot, bestaan daar geen

twyfel dat die kabaret gedomineer is deur die chansonniers nie. Die stigting van die Chat Noir het saamgeval met die herlewing van die chanson. Vanweë die chanson se noue band met openbare gebeure, dikwels 'n uitdrukking van sosiale en politieke idees, was die chanson 'n algemene verskynsel in die Franse se lewe. Die tydperk tussen die einde van die Tweede Keiserryk en die dekade van die 80's het egter 'n agteruitgang in dié genre meegebring. Die chansons van daardie tyd was vulgêr, sentimenteel en triviaal (Segel 1987: 35).

Voor die verskyning van die Chat Noir en ander kabarette, was die natuurlike habitat van die chanson die "café-concert" ("caf'-conc'" soos dit in die volksmond bekend was), en die variétés, soortgelyk aan die Engelse music-hall van daardie tyd. Die normaalweg groter variétés het 'n gemengde program gehad wat uit chansons, danse, dramatiese oomblikke, komiese monoloë of voordrag van die een of ander aard bestaan het. Die café-concert was 'n kafee waar daar vir die prys van 'n aanvaarbare inname van alkohol 'n populêre sanger gehoor kon word. Albei was meestal in die boulevards van die stede; soms in die werkersklas se kuierplekke soos die Pigalle. Hierdie plekke het sterre soos Aristide Bruant, Yvette Guilbert en Edith Piaf opgelewer en was hoofsaaklik vermaaklikheidsplekke van die middel- en die laer klas sonder enige pogings tot ernstige kuns (Segel 1987: 35 - 36).

Die nuwe geslag chansonniers was anders as hul voorgangers. Die sangers, wat hoofsaaklik uit die Latynse Buurt en Montmartre gekom het, het minder op die tradisionele liedere gekonsentreer. Hulle was meer begaan oor die maatskaplike toestande en dikwels anti-otoritêr en anti-burgerlik. Die chansonnier was dikwels digter sowel as musikant en het dikwels vir sy eie begeleiding gesorg - byna soos die troebadoers van ouds. Hul liedere het gewoonlik oor die stad gehandel en hul karakters was stedelinge; hulle het gesing oor die lewe van die armes, dakloses en onderdrukte, oor die mishandeling van jonk en oud, oor prostitusie en misdaad (Segel 1987: 36).

Dit was dus logies dat die Chat Noir die nuwe chansonniers sou lok; dit het die sentrum van die nuwe chanson geword. Een van die chansonniers was Jules Jouy, die leelingslagter met die blinde oog wat lirieke op bestaande musiek geskryf het. Hy het veral oor armoede gesing en hy was een van die bekendste Franse chansonniers van die *fin-de-siècle*. Sy lirieke het egter nie van 'n passiewe, hopelose toestand getuig nie, want daar was altyd die dag van afrekening, maar tot daardie dag kom, aanvaar hulle hul lot met bravade. Een so 'n lied is "Chansons d'hiver" (Liedere van die Winter), waar die arm werker 'n soort sinisme openbaar:

Bah! Why should I pity myself! My lodgings  
Are full of riches! Everything's just like yours,  
With doors and windows, only  
It so happens that the doors and windows  
are those of other people.



And later, after everything, when I'm weary,  
 Donning my hat like a roof,  
 The pavement serves me as a mattress  
 And the blowing wind as a blanket.

(Segel 1987: 38 - 39)

Maurice Mac-Nab se wêreld was min of meer dieselfde as dié van Jouy, maar sy chansons het meer humor gehad. Hulle anti-burgerlike en anargistiese simpatieë is ook gehoor in die chansons van die ander Chat Noir-kunstenaars.

Maar behalwe vir die sosiale en politieke protes wat so algemeen was in die Chat Noir, was daar 'n ander tipe chanson wat geliefd was onder die *fin-de-siècle* kabaret in Parys. Dit was die chanson wat die algemene, doodgewone Parysenaar voorgestel het, die Parysenaar wat deelgeneem het aan die alledaagse bedrywighede en die hartklop van die stad gevorm het. Die wêreld van die sosiaal onbelangrike mense, die randfigure, is ook besing deur Jouy, Mac-Nab en andere. Hiermee het die klem verskuif van die armes en verdruktes as voorwerpe van sosiale belang na die gewone en alledaagse mens in Parys (Segel 1987: 42 - 43).

Die chanson van die alledaagse Parys was nêrens duideliker as in die werk van Léon Xanrof (1867 - 1953) nie. As inwoner van Montmartre was kabaret en die chanson vir hom die ideaal; as seun van 'n gerespekteerde dokter wat in 'n gemaklike bourgeois-wêreld opgegroeï het, was die loopbaan van 'n chansonnier egter nié. In 'n poging om sy familie nie teleur te stel nie, gaan studeer hy regte en verwerf sy graad op twintigjarige ouderdom. Hy begin werk as prokureur, maar raak toenemend by kabaret betrokke. In 'n poging om sy familie te beskerm, het hy onder 'n skuilnaam geskryf en opgetree. Hy is gebore as Léon Fourneau en die naam Xanrof is afgelei van die Latynse vertaling van Fourneau, naamlik *fornax*, wat dan agterstevoor gelees is. In Frans het dit die betekenis van fornuis of smeltkroes (Segel 1987: 43).

Hy het een van Parys se uitstaande chansonniers geword. Geklee in netjiese klere en met 'n monokel, het hy liedjies gesing oor die klein mense in die samelewing. In "Les Trottins" sing hy van die meisies wat hulself as die trots van die Batignolles - 'n arm werkersklaswoonbuurt - beskou en wat eerder van hul strewe na rykdom sing as van die liefde:

Love? Oh la la!...  
 What we want, though, is to become rich  
 And the means matters little to us.  
 Everything on earth changes;  
 One fine day the errand girl becomes  
 A bed flower for a bachelor  
 Or a moth of love.

(Segel 1987: 44). Dieselfde soort sentiment klink ook op Brecht en Weill se latere "Spelunken Jenny".



Xanrof se humoristiese en lighartige liedere het hom 'n gunsteling in Parys gemaak. Sy liedere is ook in die Chat Noir deur ander kunstenaars gesing en dit is moeilik om die gewildste chanson aan te dui (Segel 1987: 46).

Lank voor die dood van Salis en die Chat Noir het die kabaret so 'n gevestigde status in Parys gehad dat heelwat van die werke gepubliseer is. Die eerste versameling van die Chat Noir-chansons is reeds in 1888 deur Maurice Mac-Nab uitgegee. Die belangrikheid van die Chat Noir se populêre literatuur kan gesien word in die gewildheid van die werke, veral na Salis se dood. Materiaal van die skadu-teater asook van die tekeninge en skilderye is direk na Salis se dood verkoop en Alphonse Allais het selfs 'n gedig oor die einde van die Chat Noir, "Finis Chat Noir!" geskryf. Vir die honderdjarige viering van die Chat Noir in Parys in 1981 het die Musée de Montmartre daarin geslaag om baie van die materiaal bymekaar te maak en uit te stal. In die voorwoord van die brosjure vir die uitstalling sê die kurator van die museum, M. Claude Charpentier, die volgende: "It is not excessive to say that for seventeen years the Cabaret du Chat Noir launched one of the most important movements of the end of the nineteenth century." (Segel 1987: 81 - 83).

'n Nuwe soort vermaaklikheid het nou in Europa posgevat, 'n nuwe beweging het gestalte gekry. Dit was die inisiatief van een man wat die wêreld van die teater kom verander het. Dit was Salis. Dit was die Chat Noir. En bowenal: dit was kabaret.

### **3 Nederland - "Bohème tegen bourgeoisie" - Wim Ibo**

Die beweging wat in Frankryk begin het, is gou deur liefhebbers na ander lande oorgedra. Die eerste land wat hierdie beweging verder laat groei het, was Nederland. Hier is dit reeds in 1895 vir die eerste keer bekend gestel. Van hier af het dit versprei na Barcelona (1897), Berlyn en München (1901), Krakau (1905), Wenen (1901 en weer in 1906), Warschau, Moskou en St. Petersburg (1908), Budapest (1910), Praag (1911), Oslo (1912), Londen (1912) en Zürich (1916). Dit is opmerklik dat kabaret nooit regtig wortels in Engeland en die VSA kon vind nie. Ook in België het dit 'n sukkel-bestaan gevoer. Jacques Brel is hier die grootste naam, en hy het hoofsaaklik in Frankryk gewoon (Ibo 1981: 19).

In 1895, die geboortjaar van die Nederlandse kabaret, skryf die tagtigjarige digter-dominee Nicolaas Beets die volgende nuwejaarswens in die koerant:

Ontaard niet, Volk van Nederland  
En laat U niets beduiden,  
Ontaard niet, eerbare burgerstand,  
Ontaard niet, kleine luiden!  
Ontaard niet, gij die trouw gezind  
Uw brood bij handenarbeid vindt,  
Blijft die gij waart voor dezen  
En die gij nog kunt wezen  
Laat niets, al zijn de tijden slecht,  
Het goede in U besmetten,

Verzaakt geen plicht, betwist geen recht,  
 Toont eerbied voor de wetten.  
 Verbeetring rijpt bij orde en rust  
 Als Vrede en Deugd elkander kust.  
 Nooit kwamen goede dingen  
 Door dreigen of door dwingen.

Dat is van ouder herkomst wijd  
 Aan jongen en aan ouden  
 Door de allertreflijksten altijd  
 Betoogd en voorgehouden.  
 Dat is, door beide schade en baat  
 Alom bevestigd vroeg en laat.  
 En zouden zij die 't weten  
 't In Nederland vergeten?

(Ibo 1981: 89)

Beets moes egter magteloos toesien hoe al sy vermaninge in die geslaan word. In sy tyd stel Nederland 'n voetbalspan saam, vrouens veg vir stemreg en die Nederlandse burger soek na meer in die lewe. Beets kyk angsbevange na die "agteruitgang" van sy geliefde Nederland. In 1895 sing Louis Davids op twaalfjarige ouderdom saam met sy suster 'n komiese duet, 'n nuwe sosiale bewussyn begin onder die Nederlanders, digters skryf verse oor hul eie skuldgevoelens, die volkse smartlap begin deur sy spontane en primitiewe karakter nader aan die lewenslied as aan burgerlike, pretensieuse verse beweeg. Maar die grens tussen eg en oneg, tussen kuns en kitsch raak al hoe vaer, die tye en smake verander; die smartlap word gebore uit bedagte oorgevoeligheid, die lewenslied uit egte en opregte gevoel. Nederland was aan die verander (Ibo 1981: 90 - 98).

#### (a) Eduard Jacobs

Daar begin daar ook 'n nuwe "gier" in Nederland, 'n gier wat hier anders geloop het as in die ander lande: Nederland se eie vorm van kabaret. Die Franse vorm van kabaret is aanvanklik deur drie persone aan Nederland bekend gestel: Eduard Jacobs, Koos Speenhoff en Jean-Louis Pisuise. Die eerste navolger van die kunstenaars van Montmartre is Eduard Jacobs. In diens van die Grand Théâtre toe die Compagnie du Chat Noir Amsterdam kom besoek, was dit Jacobs se plig om alles te reël. En saans na die vertonings het hy op sy beurt weer vir hulle gesing. Die Franse moedig hom toe aan om meer op te tree en tien dae later maak hy sy debuut. Die Montmartre van Amsterdam was tussen die Ruysdaelkade en die Amstel, vandag bekend as die Pijp, maar toe bekend as Buurt YY. Daar het studente, nagvlinders en hoere tussen bordele en kafee's gewoon. In een van die kafee's het Jacobs gedebuteer:

Zij had hem lief met hart en ziel  
 Zij wist niet dat ze van hem beviel  
 Zij wist niet wat haar was overkomme  
 God zal hem verdomme!

(Klötters 1987: 121 - 122)

Jacobs deurbreek die konserwatisme en tevrede lewe van die burgerstand met realistiese spot- en klaagliedere wat niks en niemand ontsien nie - tot Beets se ontsetting. Die verbysterde publiek word gekwets, geskok en gegrief; Jacobs word Nederland se eerste proteskunstenaar. Hoewel hy nooit die hoogtes van sy opvolgers Davids, Pisuisse of Speenhoff kon bereik nie, het hy kabaret aan Nederland bekend gestel (Ibo 1981: 98 - 99).

Jacobs is as volg deur Adam Belder opgesom: "Voor de piano staat hij, klein mager kereltje met kaal hoofd, zijn ogen zijn het meest opmerkelijk nooit in rust, blinkend en schitterend met iets van Magnetiseur erin." Sy onderwerp was prostitusie en sy gehoor die mense uit die buurt, sy stem was honend, ironies of pateties, sy voordrag uitstekend. Daar was nie juis sprake van begeleiding nie; die klaviermusiek het slegs aksente by sy woorde gevoeg. Sy liedere was van Parys na Buurt YY verplaas. Hy het self geskryf en in sy biografie deur Alex de Haas, *De Minstreel van de Mesthoop*, kan 'n mens sien dat hy meer gedoen het as blote vertalings. Hy het ook sy eie tekste geskryf, hoewel in Franse trant. Sy temas en beeldspraak was Frans, maar die moraal wat by die heidense Bruant ontbreek het, was by Jacobs baie belangrik. Waarom hy so geobsedeerd was met prostitusie is onseker. Oor sy privaatlewe is min bekend. Miskien was dit sosiale bewoënhed of saaklike insig; moontlik was dit sy persoonlike, aggressiewe geaardheid wat homself in sulke tekste wou uitwoed. Jan Lemaire sê van Jacobs: "Hij had een satanisch genoegen in het uitdelen van zweepslagen aan hen die het goed hadden in de wereld, omdat hij verontwaardigd was over het maatschappelijk onrecht." (Ibo 1981: 101 - 104).

Oor die artistieke en morele betekenis van Jacobs was ook sy gefassineerde tydgenote onseker. Soms is hy besing as 'n "zedelijk verheffende kracht van belang", soms is hy uitgekryt as "een artiest voor eerste- en tweedejaarsstudenten die geld teveel hebben en voor de zielige nachtvlinders die hen vergezellen." (Klötters 1987: 122 - 123).

In 1903 verlaat Jacobs, na nege jaar en voortdurende aanvalle deur die polisie, die nagkabaret. Dit was ook vir hom duidelik dat 'n vaste kabaret in Nederland 'n moeilike saak sou wees en hy wend hom hierna tot variété. Jacobs kan beskou word as die eerste verteenwoordiger van suiwer Franse kabaret in Nederland, maar daar was nie in sy tyd van kabaret as selfstandige kunsvorm sprake nie. Hy vertrek later na Indië om sy kabaret daar bekend te stel. In 1914 keer hy Nederland terug waar hy na 'n siekbed van ses weke sterf (Klötters 1987: 123 - 124). Alex de Haas kom tot die konklusie: "Jacobs uit de Pijp, de troubadour van een tot in alle vezelen verrotte onderwereld, was eenmalig. Eenmalig om zijn plotselinge opduiken, zijn stijl, zijn expressie, zijn repertoire, en om die overtuiging waarmee hij zijn getuigend werk deed of, als het dan toch allemaal komedie is geweest, om de verbluffende vakbekwaamheid waarmee hij ruim negen jaar op volkomen geloofwaardige wijze de rol van middernachtzendeling heeft gespeeld." (Ibo 1981: 105).

**(b) Koos Speenhoff**

Sewe jaar na die debuut van Eduard Jacobs in Amsterdam word daar in Rotterdam 'n nuwe, rewolusionêre geluid gehoor, die stem van Nederland se eerste digter-sanger, 'n aktuele troebadoer, 'n non-konformistiese volkspoëet: Koos Speenhoff, Nederland se eie Bruant. Hy was nie net meer populêr as Jacobs nie, maar ook meer bekend en meer geliefd as selfs Pisuisse; met sy suiwer Nederlandse werk was hy letterlik en figuurlik vir elkeen toeganklik (Ibo 1981: 117).

Koos Speenhoff (1869 - 1945) het grootgeword in 'n welgestelde huis en het sonder enige toneelagtergrond eers op 33-jarige ouderdom die eerste keer op die verhoog verskyn. Die burgerstand het hom as mislukking beskou wat swak presteer het op skool, in 'n bordeel saamwoon sonder om te trou en rare prentjies vir tydskrifte teken. Die kunstenaars het hom as 'n verfoeilike amateur beskou wat nóg kon sing nóg kon ghitaar speel. Hy het nooit sy liedere gememoriseer nie en sy uiterlike was bespotlik. Hy het arrogant na homself as "De Heer J.H. Speenhoff, digter zanger" verwys en verleë gesing oor onderwerpe waarvoor mens liever swyg of hoogstens 'n dubbelsinnige opmerking maak (Klötters 1987: 128).

Sy vriendin Cato de Jager stel hom toe een aand voor aan haar toneelvriende. Koos Speenhoff word ook gevra om 'n item of wat te lewer en die optrede maak hom summier beroemd - 22 Desember 1902 word 'n historiese datum in die Nederlandse kabaretgeskiedenis (Ibo 1981: 122). In 1905 skryf hy die trefferlied "Opoe":

Opoe had d'r hele leven  
 Voor de kinderen gesjouwd  
 Al d'r jongens en d'r meisjes  
 Waren na alkaar getrouwd  
 Toen is opoe in gaan wonen  
 Bij d'r jongste lieveling  
 En daar wachtte ze geduldig  
 Tot ze naar 't kerkhof ging

Eerst moest opoe naar de keuken  
 Had d'r lieveling gezeid  
 Toen moest opoe naar de zolder  
 In de bedstee van de meid  
 Maanden lag ze daar te suffen  
 Niemand had meer medelij  
 Tot de kleine meid kwam zeggen  
 Dat d'r opoe niks meer zei

(Klötters 1991: 101)

Sy eerste bundel, "Liedjes, wijzen en prentjes" verskyn in 1903, word telkemale herdruk en deur verskeie ander gevolg. Mense wat selde gelees het - allermens nog gedigte - het boeke gekoop, drie drukke verslind en byna uit hul koppe geken (Ibo 1981: 126).

Hoewel Speenhoff mededoë gehad het met die onderdrukte en hul stryd, het hy nooit strydliedere gesing of daaraan deelgeneem nie. Hy was in wese 'n persoon wat die spot gedryf het met vegetariërs, burgerlikheid, losbolstudente, soldate, opdringerige erfgename en ou vryers. Een byeenkoms sou Speenhoff se lewe totaal verander. By die Odëon-konsertsaal in Amsterdam op 1 April 1903 het 'n paar kunstenaars een aand opgetree: Eduard Jacobs, Nap de la Mar, Césarine Prinz en digter-sanger Speenhoff. Van hierdie aand af word Prinz en Speenhoff onafskeidbaar, ook in die teater. Hulle tree op onder die naam "Het vrije toneel", later onder "Het klein toneel" en voer satiriese werke op van onder andere Tony Schmitz (Klötters 1987: 129 - 132).

Sy liedere was eenvoudig en helder; hy sing nie oor verliefdheid nie, maar laat die verliefde self sing:

Ik weet niet of ik de waarheid spreek  
Zij is zo heel bijzonder  
Wat eerst in haar eenvoudig leek  
Is nu voor mij een wonder

Haar ogen zijn zo wonderlijk  
En vol geheime wenken  
Wanneer ik in haar ogen kijk  
Dan kan ik niet meer denken

Hy sing ook liedjies van troos, van liefde of van grimmige realiteit. Hy kon aktualiteite maklik en goed raakvat. Volksliedjies het hy nooit gesing nie; daarvoor was hy te sinies, te anti-burgerlik en te eiesoortig. Tog het sommige van sy liedjies volksbesit geword. Hy was 'n egte kabarettis wat in die styl van sy tyd geskryf en gesing het (Klötters 1987: 129 - 130).

Iemand wat die lewe van Koos Speenhoff bestudeer, kom gou op teenstrydighede af. Ondanks sy suksesvolle loopbaan, kon hy hom nooit losmaak van sy verlede nie: die dorpseun in die groot stad, die goeie familie waaruit hy kom en die onsekerheid van sy loopbaan. Sy dogter Césarine het die volgende oor haar gekompliseerde vader te sê gehad: "Vader was de verpersoonliking van de twijfel in ieder mens, van het dagelijks verraad aan onszelf ook. Zijn werk is sterker dan hij zelf was." In 1945 word hy die slagoffer van 'n militêre vergissing. Toe hy en sy vrou Césarine uit hul brandende huis moes vlug om skuiling te soek, word sy kop afgeskiet en hy word in 'n massagraf begrawe, eensaam en vergete. Sy vrou het hom met 'n jaar oorleef (Ibo 1987: 138 - 147).

Dit is duidelik dat daar tydens Speenhoff se tyd nie juis sprake was van kabaret as afsonderlike genre met sy eie teater en eie kunstenaars nie, maar dit was immers as 'n strewe (Klötters 1987: 133).

### **(c) Jean-Louis Pisuisse**

Pisuisse dank sy Franse naam aan sy Hugenote voorvaders wat

tydens die Bartholomeusnag na Nederland gevlug het. Jean-Louis groei op in 'n harmonieuse, musikale gesin met vyf susters. Hy wou aanvanklik Nederlands studeer, maar die invloed van 'n joernalis-oom verander sy planne. Hy stuur toneelresensies in vir die plaaslike Middelburgs Courant en sy oom plaas dan die jong Pisuisse se werk. Die niksvermoedende vader het hierdie werk met genoegdoening gelees sonder om te besef dis die werk van sy eie Jean-Louis. So beland hy in die joernalistiek en gaan werk later by die Amsterdamse Courant. Hulle stuur hom dan ook na Londen as korrespondent, maar hy begin lus raak vir iets anders: kabaret (Ibo 1981: 153 - 154).

Die joernalis Jean-Louis Pisuisse (1880 - 1927) word deur die Algemeen Handelsblad in 1903 as korrespondent na Londen gestuur. Hy trou intussen met Jacoba Smit - wat dol oor hom was maar hom nie verstaan het nie - by wie hy twee kinders het. Hy keer in 1906 na Nederland terug waar hy en 'n kollega, Max Blokzijl, hul voordoens as "Italiaanse straatmuzikant" in 'n poging om bietjie avontuur te beleef. Voorsien van ghitaar, orrel en mandolien trek hulle deur die land en gee hul ervarings in boekvorm uit. Hulle besluit om as "journalisten-chansonniers" (wat mens onwillekeurig aan *New Journalism* laat dink) 'n reis na die destydse Nederlands-Indië te onderneem. Hul reis deur Parys het hulle in aanraking gebring met "cabaret-artistique", 'n ervaring wat Pisuisse se hele lewe sou verander. Die Chat Noir het tot die einde van sy lewe vir Pisuisse die simbool van sy artistieke aspirasies gebly. In Soerabaya ontmoet hy vir Fie Carelsen wat hy in sy eerste kabaretensemble, "De Kattebel", opneem. Bekende liedjies uit dié tyd is "De Franse gouvernante", "Poëzie en proza in de thee" en "Brief van een ongehuwde moeder aan Koningin Wilhelmina":

... 't Is mak'lijk om te zeggen: trouw,  
Maar God, je bent toch mens, toch vrouw,  
En trouwen moet je erger soms bezuren.  
Laat 't door u zijn, majesteit-bemind,  
Dat nooit een onbezonnen meid haar kind  
Als hoerekind de wereld in moet sturen.

(Ibo 1981: 158). Saam met Blokzijl reis hy deur Japan, China, Rusland en Duitsland. Hulle keer in 1911 na Nederland terug (Hamel 1989: 12).

In Nederland besluit hy om die joernalistiek vaarwel te roep en beroepskunstenaar te word. Jean-Louis Pisuisse trou met Fie Carelsen en "De Kattebel" maak in 1912 hul Nederlandse buiging in Max van Gelder se Scheveningse Kurhauskabaret. Van Gelder stel ook onder andere vir Koos Speenhoff en Eduard Jacobs 'n plek beskikbaar om hul kabarette aan te bied. Pisuisse het intussen die omskrywing "journalist-chansonnier" verander na "vertolker van het levenslied". In 1915 tree hy saam met Jacobs en Speenhoff in een program op. Vir die Nederlanders is die relatief klein Nederlandse repertoire onbevredigend en Pisuisse begin na nuwe talent soek. So kom hy via Van Gelder in kontak met Dirk Witte. Die Witte-Pisuisse-kombinasie sou aan Nederland 'n hele aantal klassieke kabaretliedere besorg. Die bekendste

is "Memento Vivere" en die publiek het tydens die uitvoering van die lied op hul stoele gaan staan:

...Het leven is heerlijk, het leven is mooi,  
Maar vlieg uit in de lucht  
    en kruip niet in een kooi;  
Mens, durf te leven!  
Je kop in de hoogte, je neus in de wind,  
En lap aan je laars

    hoe een ander het vindt!  
Hou een hart vol van warmte  
    en van liefde in je borst,  
Maar wees op je vierkante meter een vorst;  
Wat je zoekt kan geen ander je geven.  
Mens, durf te leven!

(Ibo 1981: 158 - 161)

Dit het die lyflied van die Nederlandse kabaret geword en het sy première in Amsterdam in 1917 beleef. Die eerste wêreldoorlog dwing Pisuisse om tydelik oorlogskorrespondent te word, maar hy tree tussendeur gereeld in sy kabarette op. As gevolg van die grensafsluiting word Nederland gedwing om op hul eie mense staat te maak, en baie jong kunstenaars word deur Pisuisse ontdek en aangemoedig: Willy Corsari, Paul Collin, Louis Davids, Koos en Césarine Speenhoff en die Vlaamse sangeres Jenny Gilliams (Ibo 1981: 153 - 161). Hy raak verlief op Jenny, hul dogter Jenneke word gebore en hy skei amptelik van Carelsen in 1925. Sy huwelik met Gilliams vind plaas in 1927, maar Pisuisse was in 'n dilemma - hy het albei vroue in sy lewe nodig. In 1927 debuteer die liriese tenoor Tjakko Kuiper by Pisuisse en raak verlief op Jenny. Jenny kies egter ten slotte haar man, Kuiper kon dit nie hanteer nie en skiet in 1927 vir Jenny, Jean-Louis en homself op die Rembrandtplein dood (Hamel 1989: 13). Die volgende oggend lees dominee Schmidt, vader van die later beroemde kabaretskrywer, Annie M.G. Schmidt, in die Sondagkoerant van die tragedie, waarop hy sê "Dat kermisvolk moordt elkaar maar uit." (Ibo 1981: 161).

Dit was maklik om te sien dat die warmbloedige Pisuisse in die persoon van sy derde eggenoot deur 'n erotiese boemerang getref sou word. Wat hy aan andere - onder andere aan sy vorige twee vrouens - op amoreuse gebied gedoen het, moes hy nou self pynlik ondervind. Die noodlot wou dat hy sterf deur 'n koeël wat vir 'n ander bedoel was (Ibo 1981: 172 - 182).

Solank haar liggaamlike kondisie dit nog kon toelaat, het Fie Carelsen, wat nooit weer getrou het nie, elke jaar op sy sterfdag blomme op Jean-Louis se graf gaan sit. En elke jaar vind sy ook 'n ander bossie blomme daar, "van een vrouw natuurlijk". In 'n televisieprogram oor Pisuisse in 1967 het sy die volgende gesê: "Een man die een vrouw in een tiental jaren zoveel liefde kan schenken, dat ze er een heel leven lang genoeg aan had, moet wel een heel bijzonder mens geweest zijn. Een man met fouten en zwakheden, natuurlijk, maar met een zo warm hart en een zo grote



charme, dat men hem wel alles moest vergeten. Hij leefde en stierf als een ridder." (Ibo 1981: 183).

Vir die opvolgers van Pisuisse was hy die pionier van die Nederlandse kabaret; sy internasionaal-gerigtheid en sy leierskap het van hom 'n uitsonderlike kabaretpersoonlikheid gemaak. Hy was die skepper van die woord "levenslied" en was die eerste een wat 'n formele kabaretensemble saamgestel en in stand gehou het. Hy was ook die eerste volwaardige "conferencier". Naas die werke van sy landgenote, stel Pisuisse ook buitelandse liedjies bekend met Aristide Bruant as sy inspirasie (Hamel 1989: 13).

Pisuisse was hartstogtelik lief vir die lied, die enigste liefde wat hy in sy lewe trou gebly het. Hy was uiters musikaal en het 'n wonderlike, ongeskoolde, metaalagtige baritonstem gehad. Hy was ook uiters bewus van sy romantiese aard. Hoewel Koos Speenhoff met sy eksperimentele geselskap "Het Vrije Toneel" en Eduard Jacobs met sy "Soirées Artistiques" al die eerste stene vir 'n kabaretensemble gelê het, sou dit eers met die terugkeer van Pisuisse na Nederland 'n permanente onderneming word. "De Kattebel" het tot in 1927 bestaan (Ibo 1981: 155).

Die algemene verburgerliking van die uitgaande Nederlander het dit vir Pisuisse moeilik gemaak om sy hooggestemde artistieke standaarde te bly handhaaf. Hy het nie in die sfeer van die deftige gesellighede en die rykerwordende publiek gepas nie. Die publiek het vir hom té hoogdrawend en té pikant geword (Ibo 1981: 172 - 182).

#### **(d) Cabaret is dood**

Met die dood van Pisuisse het dit gelyk of kabaret in Nederland dood is. Daar was wel enkele kabarettiste, maar daar was geen kabaretteaters waar die kabaretkuns permanent kon manifesteer nie. Die volwasse "enfant terrible" van die Nederlandse kabaret, Koos Speenhoff, het tereg gesê: "Er is in Holland geen cabaret, zover ik kan nagaan. Weet u er een? Waar is het gevestigd?" Die rede was blykbaar dat die nuwe geslag uitgaande Nederlanders geen behoefte meer daaraan gehad het nie. Van 1927 tot 1936 het enkele buitelandse groepe, veral Duitse groepe, Nederland wel nog besoek, onder andere Erika Mann se Pfeffermühle en die Nelson Cabaret. Boonop het nog 'n ramp die Nederlandse kabaret getref: die dood van Dirk Witte in 'n noodlottige ongeluk toe hy in 'n toestand van dronkenskap met sy Chrysler die water in gery het. Hy was, nes Pisuisse, sewe-en-veertig jaar oud:

...Het hart gerust,  
Uw leed is gauw geleden,  
U blijft de troost  
Van het vergank'lijk heden.  
Het leven zelf  
Blijft in zijn grootsheid klein,  
Want dit, ook dit,  
Zal een verleden zijn.



(Ibo 1981: 185)

Dirk Witte was die seun van 'n musikale moeder en 'n timmerman vader met 'n liefde vir die letterkunde. Omdat hy perfekte gehoor gehad het, het sy klavierlesse hom verveel. Boonop was hy ook poëties aangelê en het 'n perfekte kennis van moderne tale gehad. Sy liefde vir musiek en poësie het hom toe een aand by Jean-Louis Pisuisse laat beland. Op soek na nuwe talent het Pisuisse onmiddellik na Witte se liedjies oor eenvoudige onderwerpe geluister. Sy liedjies was boonop tipies Nederlands. Dit het die gemiddelde Nederlandse burger ongeskok geboei, maar soms was Witte tog wel erg sarkasties of protesterend (Ibo 1981: 187 - 188):

Elke dag bringt nieuwe ellende  
Nieuwe armoe, nieuwe rouw  
Elke dag krijgt ons vertrouwen  
In de mensheid weer een knauw  
Angstig vragen we hoelang nog  
Deze oorlogswaansin duurt  
Welke afgezant des duivels  
Deze wereld toch bestuurt...

(Klötters 1991: 30)

Nadat Dirk Witte vir 'n tyd lank Pisuisse se sake hanteer het, het hy tot die besef gekom dat die onseker, riskante kunstenaarsbestaan te veel spanninge, intriges, rusies en jaloesie meebring. Daarom het hy hom van die openbare lewe onttrek, maar die skryf van liedjies het vir hom altyd 'n belangrike saak gebly. Hy het met hart en siel geglo in wat hy skryf. Sy musikaliteit het gepaard gegaan met die vermoë om homself in woorde uit te druk, 'n aspek wat hom 'n voorloper van die talentvolle Jules de Corte sou maak (Ibo 1981: 189 - 190).

Die amateurkabaret van die tandarts Chiel de Boer het in 1926 begin en is aanvanklik slegs vir vriende opgevoer. Geïnspireer deur Pisuisse en die Chat Noir het hy heelwat gebruik gemaak van skaduspele. Sy liedjies was literêr ingestel, vol subtiele woordspelings wat veral in die intellektuele publiek se smaak geval het. In die toe yl-bevolkte kabaretwêreld waarin Chiel de Boer sy eie simpatieke stem kon laat hoor, was daar slegs enkele ander kabarettiste: die duo Tholen en Van Lier, Willy Corsari en Alex de Haas (Ibo 1981: 191 - 196).

Willy Corsari is in Brussel gebore en kry opera-opleiding in Nederland. Sy beland gou in die wêreld van die kabaret en Pisuisse. Sy het egter op die ou end die skryfkuns bo die teater gekies omdat sy meer tuis daarin gevoel het (Ibo 1981: 194).

Alex de Haas het uit 'n familie gekom wat vir jare al in die vermaaklikheidsbedryf was en dit was eintlik logies dat hy ook hier sou beland. Sy waarde vir kabaret vandag lê veral in sy teoretiese en praktiese kennis van dié vorm. Alex de Haas het kabaret trou gebly - selfs in die kabaretlose jare - en hom ook onderskei as historikus op dié gebied, veral met sy biografieë

oor kabarettiste soos Jacobs en Speenhoff (Ibo 1981: 195 - 196).

**(e) Louis Davids**

Nederland se enigste werklike kabarethoop in hierdie tyd was Louis Davids (1883 - 1939), die wonderkind wat saam met sy susters Rika en Henriëtte en sy broer Hartog op kermisse en in kafees moes sing. Die vernederinge wat hy op 'n vroeë leeftyd ondervind het, het hom deurgaans bygebly en hy het sy lewe lank wraak geneem op sy armoedige jeug. Sy stryd teen die minderwaardige kermismilieu word al vroeg gesimboliseer in sy verzet teen 'n vader wat sy seun se opstand nie verstaan het nie. Daar was gedurig struwelinge tussen die behoudende vader en sy protesterende seun. Moeder Davids moes gedurig tussenbeide tree om die saak te red. Dit lei ook tot Louis se "vlug" na Engeland waar hy by 'n goëlaar gaan werk. Ook daar gaan dit nie na wense nie en Louis stuur vir sy pa 'n telegram: "Vader kom me halen want ik heb zo 'n honger." Daarna werk hy by sy vader se Theater Davids asof niks gebeur het nie. Hy begin egter hier 'n asmakwaal ontwikkel wat hom sy lewe lank sou teister (Ibo 1981: 208 - 211).

Histories gesien kan Davids veel eerder as vertolker beskou word. Hoewel hy self geskryf het, het hy meestal tekste van Jacques van Tol gebruik. Ongelukkig het Davids hier foutief opgetree: hy het gedurende sy kabaretperiode (1931 - 1938) alle tekste en liedere onder sy eie naam uitgegee, terwyl baie daarvan deur Van Tol geskryf is. Dat sy interpretasie daarvan en idees daaroor bygedra het tot sy sukses kan nie hier weggeredeneer word nie, maar Van Tol bly die geestelike vader daarvan. Jacques van Tol se liedere is ook deur baie ander kunstenaars gesing en hy het onder skuilname ook geskryf (Ibo 1981: 207 - 208).

Harde oefening en selfstudie sou Davids help om uit te styg bo sy omstandighede, maar sy onbetroubare en onvoorspelbare geaardheid was die oorsaak van baie botsings, ook met sy susters wat van jongs af saam met hom opgetree het. Tydens sy derde reis na Engeland ontmoet hy vir Margie Morris en bring haar saam na Nederland, waar sy groot roem verwerf as vertolker van tallose Davids-liedjies. Hulle loopbaan beweeg stelselmatig in die rigting van die Centraal Theater in Amsterdam waar hy met ontsag opkyk na Pisuisse, die man wat 'n genre verteenwoordig wat ook diep in hom leef (Ibo 1981: 212). Hy word in 1931 die direkteur van die Kurhaus-kabaret in Scheveningen en dit het bygedra tot die suksesverhaal van sy loopbaan. Davids se conferences was mild-ironies en hy kon die gees van die gehoor perfek vertolk. Hy open daarna die Leidschepleintheater in Amsterdam en bied ander kabaretgroepe die geleentheid om daar op te tree. Die mite van "de grote kleine man" kom uit hierdie uiters suksesvolle periode. Ongelukkig het sy programme na 1935 te pretensieus geword (Klötters 1987: 211 - 213). Hy verbreek die laaste familiebande toe hy sy pianis-broer Hakkie vervang met Cor Lemaire. Twee laaste films maak hom ook meer populêr as ooit en in die laaste film sing hy 'n lied met musiek deur Margie Morris en teks deur Jacques van Tol wat 'n stukkie kabaretgeskiedenis geword het:

Als je voor een dubbeltje geboren bent,  
 Bereik je nooit een kwartje,  
 Of je Grieks, Latijn en twintig talen kent,  
 Gerust, het leven tart je.  
 Je vuwtjes trekt,  
 Maar ach, het noodlot  
       smijt je heen en weer.  
 Als je voor een dubbeltje geboren bent,  
 Bereik je nooit een stuiver meer.

(Ibo 1981: 222 - 223)

Die ontstuimige sukses van die Kurhaus-kabaret het hom somers besig gehou. In die winter het hy weer aandag aan sy revue's gegee. In sy werk is daar altyd een sterk motief: die angs om terug te verval in die armoede van sy jeug. Hierdie vrees is boonop vererger deur die asmakwaal wat so erg was dat dit steeds moeiliker geword het om te werk. Sy gesondheid het vanaf 1937 so verswak dat hy glad nie meer kon werk nie (Ibo 1981: 224 - 228).

Hy het sy lewe lank geveg om bo uit te kom en oorwinnaar te wees, om van "een dubbeltje een kwartje" te word. Maar aan die einde van sy lewe was hy nie meer in staat om enigsins op te tree nie. Al wat hy toe geken het, was roem en rykdom, maar ook siekte en eensaamheid. En berou ook, verlange na Margie en sy kinders wat hy vroeër so misken het. In die Emma-kliniek skryf hy sy laaste lied; in 1939 gee sy uitgeputte hart die stryd gewonne. Twee maande na sy dood val die Duitse leërs Pole binne; 'n nuwe wêreldoorlog begin. Davids was gelukkig die ontsettende Joodse vervolging daarna gespaar. Nederland treur oor een van sy grootstes. Louis Davids sal vir alle Nederlandse kunstenaars 'n voorbeeld bly. So "varen illusies voorbij" (Ibo 1981: 224 - 228).

#### **(f) Er is weer cabaret - Wim Kan**

Na Louis Davids begin kabaret in Nederland se aksent verskuif van die chanson na die skets en conference, en na analogie van die Duitse Nelson-kabaret word dit "cabaret-revue" genoem. In "De Blokkendoos" word tekste van Brecht en Greshoff gebruik en Fien de la Mar word 'n ster - alles op die lees van die Duitse kabaret geskoei. Ook die vrouens begin met kabaret - Alice Dorell beskou kabaret as die ontmaskering van en spot met wantoestande. Haar kabaret word egter as te somber beskou, maar sy gaan voort tot met haar dood by Auschwitz. In 1936 word daar egter 'n sterk nuwe stem gehoor: die stigting van die ABC-kabaret van Wim Kan. Speenhoff skryf kort daarna aan Alex de Haas: "Het banale en brutale gaat weer onder gelukkig. Er is weer kans op cabaret. Zie het ABC-CABARET. Dit is wat anders dan het café-chantant van Davids te Scheveningen, ofschoon hij zelf een uitzondering maakt." (Klötters 1987: 218 - 219).

Grimberg skryf die volgende programaantekening: "Bij het samenstellen van ons programma hebben wij, het zal u misschien verbazen...Parijs niet als voorbeeld genomen, maar ons meer

georiënteerd op Zürich en Bern." Daarmee bring die ABC-kabaret vernuwing in die Nederlandse kabaret: die toon was intellektueel, daar moes nagedink word. Die nommers was satiries en soms selfs skerp en kan vergelyk word met Erika Mann se Pfeffermühle. Alle tekste het gehandel oor morele kwessies en sosiale betrokkenheid, baie was gewaagd, onburgerlik en deurdag. Ook die vorm was vernuwend. Daar was 'n konferencier en daar was sketse, iets baie gebruiklik. Maar daar was ook ensemblewerk: die sololied is herskryf tot 'n duet, 'n trio of 'n kwartet. Elke lied is hanteer asof dit ook 'n toneel is. Daardeur is 'n groter eenheid verkry. Aanvanklik was Kan 'n onopvallende figuur. Sy vrou, Corry Vonk, het die meeste aandag getrek en skitterende vertolkings gegee (Klötters 1987: 219 - 221).

Tydens 'n reis na Indië in 1939 word hy en sy begeleier Cor Lemaire deur Japan geïnterneer. Hy gebruik die geleentheid om ook in die kampe op tree. Daarmee het hy ook krag, troos en steun aan sy mede-gevangenes gebring. Omdat hy as 'n gewone soldaat beskou was, was hy onderwerp aan die primitiewe en mensonterende bestaan van 'n soldaat. In sy dagboeke is dit duidelik dat die oënskynlik altyd-optimistiese Kan egter nie regtig so optimisties was nie. Hy skryf dat hy slegs op die been gehou is deur sy liefde vir Corry. Die totale gebrek aan privaatheid, die kleinsieligheid en die geklets in die interneringskampe het bygedra tot sy latere kluisenaarsbestaan met Corry as die spil van sy lewe (Klötters 1987: 260 - 261).

Sy min respek vir die owerheid, alreeds duidelik sigbaar by die jong Wim Kan, seun van 'n non-konformistiese vader, het in die kamp steeds meer sigbaar geword. Hy het die outoriteite in die kampe met minagting behandel en die altydteenwoordige vrees vir die dood het alles vir hom relatief gemaak. Die besef van die relatiwiteit van alles het later verander in 'n totale twyfel aan waardes en waarhede. Die enigste uitsondering hier is sy totale pasifisme. Sy selfbeheersing en vergewingsgesindheid het al hoe minder geword en toe die Japannese keiser Nederland later besoek, was hy vir Wim Kan die simbool van al die kwaad wat hom aangedoen is. Die positiewe rol wat die keiser in die beëindiging van die oorlog gespeel het, kon Kan nie van opinie laat verander nie (Klötters 1987: 261).

Een van sy trefferliedere waar mens ook die mens Wim Kan leer ken, is in 1936 skitterend deur Corry Vonk vertolk:

't Konijn is dood  
't Lag vanmorgen zo ineens dood in z'n hok  
't Beest was zelfs al koud geworden  
Gek, dat ik toch effe schrok  
Wat zou dat nou eigenlijk zijn?  
Morgen koop ik een nieuw konijn  
...  
Stel je voor, je sting te grienen  
Om zo 'n beest, wat heb je d'r an?  
Honderden, zo in de duinen!  
Ja 'k zal janken, ik als man!  
Ik ken d'r het beste blij om zijn...

Morgen...koop ik...een nieuw konijn...

(Klötters 1991: 79)

Die derde bedryf van die kabaretloopbaan van Wim Kan begin op 1 Maart 1946 met sy terugkeer na Nederland. Die na-oorlogse besoekers aan die ABC-kabaret het nou 'n volwasse Kan gesien. Politieke grappies het begin domineer en die publiek moes eers hieraan gewoond raak. Hy het egter altyd daarin geslaag om 'n gebalanseerde program aan te bied. Hy begin ook nuwelinge betrek en sy kabaret word 'n leerskool vir kunstenaars soos Marijke en Sieto Hoving, Frans Halsema, Jenny Arean en ander. Corry Vonk konsentreer meer op die loopbaan van haar man as op haar eie. Vanaf 1955 het Wim Kan 'n gedeelte van elke voorstelling vir sy eie program gereserveer en daarmee die weg gebaan vir die latere "one-man shows". Namate sy program meer polities geword het, het die gehore kleiner en minder entoesiasties geword. Hy roep die ABC-kabaret vaarwel en hy en Corry Vonk begin saam optree (Klötters 1987: 261).

Wim Kan het 'n nasionale figuur geword. Volgens Wim Ibo het Kan die pionier van vrye meningsuiting in Nederland geword. Sy radio- en televisie-uitsendings was uiters suksesvol en hy moes jaarliks die oujaarsconference uitsaai. Van kabaret sê hy self die volgende: "Een goed cabaretliedje moet helder zijn. Nergens mag de rijm dwang opmerkelijk naar voren komen. De rijm moet vaak één (van de vele) verrassing zijn, maar toch logisch passen in het geheel. Het poëtische element moet echter, en dat maakt het zeer moeilijk, gemengd zijn met die helderheid. Het schemerachtige van het gedicht maak een cabaretliedje vaak ongenietbaar." (Kan 1988: 231).

Met die koms van Wim Kan is die Nederlandse kabaret herbore. En het dit polities geword.

#### **(g) Wim Sonneveld**

In Henk van Gelder se biografie oor Sonneveld skryf Jos Brink die volgende woorde: "Mensen worden vergeten, na hun dood. En zo hoort het ook, misschien. De pijn slijt, de wond gaat op den duur minder schrijnen. En wat er voor de plaats komt, is een warme gedachte die soms opduikt. Zoiets is meer waard dan de duurste marmeren tombe. Mensen maken plaats voor andere mensen. En pijn voor andere pijn. Toch ligt dat met de nagedachtenis aan Wim Sonneveld anders. En niet alleen voor mij. Dat is uniek. Waarschijnlijk omdat het een uniek persoon geldt. Een wonderlijk mens was hy. En een bewonderenswaardig artiest." (Van Gelder 1987: 5).

Wim Sonneveld (1917 - 1974) onthou sy vader as 'n intelligente, dominerende man met 'n goeie insig in politiek en 'n gebore verteller. Hy het ook van sy seuns verwag om in die kruideniersaak te werk. Wim self was 'n kind met 'n vreemde soort humor en fantasie. Hy sou in sy vader se winkelvenster klante vermaak of hulle na-aap en saam met die bure se seuntjie het hy 'n liedjie gesing wat trane in die mense se oë gebring

het:

We hebben geen thuiskomst en geen verenbed  
We dragen 's winters en 's zomers hetzelfde toilet.

(Van Gelder 1987: 9 - 10)

Wim Sonneveld se moeder is oorlede toe hy vyf jaar oud was. Hy onthou haar as "een zachte, kalme, bedlegerige vrouw met een vage hang naar artificeit". Dit was duidelik dat hy sy moeder baie gemis het: "Het belangrijkste wat ik in dit leven gemist heb is mijn moeder." Met sy vader het hy min kontak gehad en hy was opstandig oor die saai Protestantse kruideniersmilieu en sy streng vader. Hy het egter ook later die saak beter verstaan: "Vergeet niet dat een man van 39 jaar die alleen overblijft met zes kinderen, heel veel weggestopt verdriet en tederheid moet omzetten in quasi optimisme en onverschilligheid." Nietemin het die beeld van sy ongelukkige jeug hom altyd bygebly: "Ik heb altijd het gevoel gehad dat ik er buiten stond. Ik was gewoon anders. Ik heb me in die tijd vaak eenzaam gevoeld." (Van Gelder 1987: 9).

Op vyftienjarige leeftyd stig hy 'n amateursanggroep wat hulself The Keep Smiling Singers noem. Ter verbreding van hul repertoire begin Wim met nabootsings van mense, waarvan die hoogtepunt die imitasie van Josephine Baker was. Baker was 'n revue-kunstenaar wat in Amerika weens rassisme misken is en toe haar debuut in Parys gemaak het. Na twee suksesvolle jare laat weet hy die res van die groepie dat hy nou op sy eie gaan werk. Deur een van die groep ontmoet hy Fons Goossens wat kon ghitaar speel en sing. In 1934 trek die duo as straatmusikante deur Nederland - wat mens onwillekeurig aan Pisuisse laat dink - met 'n repertoire van standaardwerke uit verskillende lande: van "Au clair de la Lune" via "Carry me back to old Virginia" tot "De schooier". Terwyl die Nederlandse jeug hul verlustig in die nuwe jazz-klanke uit Amerika, gaan Sonneveld voort met sy liriese sang van 'n ouer generasie. Goossens, 'n Katolieke, reël 'n radioprogram by die Katholieke Radio Omroep (KRO), wat altyd vanweë etiese, sedelike en moraliserende norme moeite ondervind het om geskikte programme te kry. Alhoewel Sonneveld nog by sy vader gewoon het, kon hy vir homself begin sorg (Van Gelder 1987: 11 - 12).

Tydens 'n konsert in Tivoli saam met 'n amateurgeselskap, kry die onervare eks-kloosterling, Huub Janssen, die opdrag om 'n resensie vir die koerant hieroor te skryf. Omdat hy niks van toneel geweet het nie, het hy na die vertoning na Sonneveld se kleedkamer gegaan om met hom te praat. Hierdie ontmoeting was die begin van 'n lewenslange vriendskap tussen die vrysinnige Protestantse Sonneveld en die literêr-begaafde Katolieke Janssen. Die twee gaan na Frankryk - Goossens was verlede tyd. Na hul terugkeer vestig hulle hul in Amsterdam en Janssen doen alles in sy vermoë om Sonneveld se loopbaan te vestig. Sonneveld word sekretaris vir die geselskap van Louis Davids en word later 'n vaste lid van die Kurhaus-kabaret. Sonneveld maak ook kennis met die Duitse kabaret en stig later sy eie kabaretgeselskap, "De Rarekiek". Hulle het 'n wisselende mate van sukses. Een van die vaste lede was Martie Verdenius, wat later 'n kabarettiste van

aansien sou word. Huub Janssen gee later meer aandag aan die loopbaan van Sonneveld en die kabaret - ongelukkig ten koste van sy eie literêre werk (Van Gelder 1987: 16 - 23).

In 1939 reis Sonneveld na Parys om die wêreld van die Franse chanson te verken. Vanweë die feit dat hy ook vlot Frans kon praat, vra die Franse hom om ook deel neem aan die vertonings. Omdat hy totaal geen belangstelling in politiek gehad het nie, was hy onbewus van die dreigende oorlog en die haat vir die Duitsers. Tydens een vertoning het hy 'n bord vol kos in sy gesig gekry nadat hy 'n Duitse liedjie gesing het. Hy keer terug na Nederland tydens die mobilisasie van Nederland en kry baie geleenthede om op te tree veral omdat baie kunstenaars opgeroep is. Na optredes by verskeie geselskappe begin hy in 1941 met 'n duo saam met Conny Stuart. Een aand kry 'n aktrise, Mary Dresselhuys, by haar man Cees Laseur die opdrag om 'n kabaretprogram op te stel. Sy het geen ondervinding van kabaret gehad nie, maar Sonneveld moes as sanger optree en hy was met sy oor-entoesiasme vir almal 'n bron van inspirasie. Sonneveld was 'n treffer (Van Gelder 1987: 24 - 31).

Benewens die sing van chansons het hy in operettes, musicals en revue's opgetree om sy inkomste aan te vul. Omdat hy nie self 'n wafferse teksskrywer was nie, moes hy altyd iemand kry om sy tekste te skryf. Hier het Janssen hom baie gehelp en hulle twee stig later die Tierlantijn Toneel-geselskap. Hulle gebruik ook tekste van Hella Haasse en speel in die Tom Poes-verhale. Tog was Sonneveld steeds ontevrede - hy wou in die Leidscheplein-teater optree. Hy slaag uiteindelik in Desember 1943 daarin om daar op te tree met goeie gevolge: "Het was een verfijnd cabaret dat in die tijd uitvluchtmoontlikheden bood voor de mensen en door de luchtige, sprookjesachtige sfeer een aangenaam contrast vormde voor de miserabele omstandigheden." Die program, "Alleen voor dames" het die publiek entoesiasties gemaak vir Nederlandse kabaret (Van Gelder 1987: 33 - 41).

"'t Is maar comedie" van 1947 was een van die swakste Sonneveld-programme, maar een positiewe aspek het hieruit gekom: die ontmoeting met Friso Wiegersma wat daarna sy literêre invloed sou laat geld. Die vertonings daarna is weer meer suksesvol en Sonneveld sê die volgende oor sy kabaret: "De grens is moeilijk te trekken. Natuurlijk, de tekst moet actueel zijn en toespelingen maken op politieke en algemeen menselijke vraagstukken, maar wij zijn principiële bestrijders van het traditionele cabaret en vooral van dat cabaret, dat de belofte van 'lachen, gieren, brullen' alleen op platvloerse wijze schijnt te kunnen inlossen. Wij zoeken nieuwe wegen, bijvoorbeeld in die kostumering en enscenering." In November neem die steeds rustelose Sonneveld sy geselskap na Parys om die mimiekklassie van die beroemde Marcel Marceau te volg. Terug in Nederland bied hy 'n program aan, "Wij spelen pantomime", 'n program wat respek afdwing vir die inisiatief, maar min reaksies uitlok. Sonneveld het deurentyd probleme gehad met geld en 'n tekort aan tekste, en die werk van Annie M.G. Schmidt het al hoe belangriker geword. Hy het van haar tekste gekoop en stories daaromheen vertel, en toe Spaanse danse die nuwe mode in Europa word, het hy ook dié

nuwigheid ingebring (Van Gelder 1987: 57 - 67). Wim Sonneveld het letterlik alles probeer.

Dit is interessant om die reaksies van Sonneveld se gehore na te gaan. Wim Ibo sê byvoorbeeld dat 'n sekere deel van die gehoor hulle vererg het vir die gelag op die verhoog; vir 'n ander deel van die publiek was dit juis 'n attraksie. Nico Knapper, wat ook meegewerk het aan sekere programme, het hom as volg uitgedruk: "Het was een kwestie van onderling begrip tussen artiesten en het publiek. De artiesten probeerde elkaar steeds aan het lachen te maken." In die Nieuwe De la Mar-teater in Amsterdam het Sonneveld 'n kabaretprogram, "Het meisje met de grote voeten" aangebied, 'n "musicale detective-parodie naar een scenario van Wim Sonneveld." (Van Gelder 1987: 73 - 74).

"Er was op dat moment werkelijk niets in Nederland dat dit niveau haalde", het die 25-jarige amateurkabarettis Leen Jongewaard gesê. "Alle artiesten die naar ons kwamen kijken, vonden het geweldig. Het was één grote parodie. Er zat niets sentimenteels of gevoelig in, het waren alleen maar grappen. Ik denk dat Sonneveld op dat moment zijn tijd ver vooruit was." - aldus Conny Stuart. Maar volgens die pers was dit "te luidkeels, te grof" (Van Gelder 1987: 69 - 75).

Sonneveld probeer vele ander karakters en media, onder andere as Willem Parel by die radio en hy maak ook kennis met die werk van Eli Asser. Asser het 'n nuwe soort humor, 'n surrealistiese vorm van pret gehad wat ver verwyder was van die gewone Hollandse geselligheid. In 1954 het 'n verslaggewer aan Sonneveld gevra of hy ooit rekening hou met die smaak van die publiek. Sy antwoord: "Ja natuurlik. Ik stel mij in op de 'gemiddelde smaak' van mijn publiek, niet op de intellektuelen, want die gaan niet uit omdat ze geen geld hebben. Ik vind dat de mensen die onze voorstellingen bezoeken, recht hebben op een avond plezier." Wim Kan het oor die algemeen goedge maar soms ook ernstige en moraliserende kabaret geskryf; Sonneveld weer het meer aandag aan vormgewing gegee. Kan was Hollands-gesellig, Sonneveld het gestreef na 'n internasionale allure. In 1956 raak Sonneveld betrokke in die filmbedryf in die VSA saam met mense soos Fred Astaire, maar sy verlange na sy vaderland neem hom terug na Nederland (Van Gelder 1987: 76 - 99).

Intussen het 'n nuwe kabaretgenerasie begin ontwikkel in Nederland. Mense soos Sieto Hoving en Jaap van de Merwe begin aandag trek en die outydse glorie van die Sonneveld-kabaret is besig om te verdwyn. Hy begin dink aan musicals soos "My Fair Lady" en sy kabaretloopbaan het in 1959 kennelik aan 'n einde gekom. Tog kom hy nog met pogings om na die kabaret terug te keer. Hy begin met die karakters van die singende Frater Venantius (1963) en Nikkelen Nelis (1964). Hy het heelwat langspeelplate gemaak en begin met one-man-shows. Mens kan jouself afvra of hierdie optredes van hom nog kabaret genoem kan word. Dit was duidelik dat daar heelwat kabaret-ervaring in die vertonings was, maar hy het self begin twyfel. Hy maak nog in 1970 'n draai in Japan om 'n program aan te bied (Van Gelder 1987: 100 - 159).



Frank Zaagsma skryf in 1973 in die NRC Handelsblad: "Wim Sonneveld is de enige Nederlandse cabaretier met een ingeboren haat tegen burgerlijkheid in het algemeen en huisvrouwen in het bijzonder. Aan de andere kant wil hy zich graag confirmeren, daar is hij tenslotte entertainer voor, maar aan de andere kant daagt hij zijn publiek uit en leeft ermee in een voortdurende haat-liefde-verhouding." - 'n raak opsomming van die mens Sonneveld. In Maart 1974 sterf hy na 'n tweede hartaanval. Wim Sonneveld het deur alles heen 'n geliefde figuur onder die Nederlandse volk gebly. Sy plate word steeds verkoop en niemand kon nog sy plek inneem nie. Die beste werk uit sy repertoire het tydloos geword - die grootste kompliment wat 'n kunstenaar kan kry (Van Gelder 1987: 161 - 172).

#### **(h) Cabaret als Tingel Tangel**

In Duitsland het die polities-satiriese kabaret na die oorlog 'n opbloeï gehad. Hierdie tendens waai oor na Nederland en in die Leidsepleintheater begin Sieto Hoving met satiriese kabaret. Hy wou 'n vaste teater gehad het soos hy in Duitsland gesien het en hy beland in 'n kroeg in Amsterdam-Suid. Hier sien hy dat 'n teaterkafé 'n goeie idee is, want daar kon die kabarettis saam met die gehoor saamsweer teen die owerheid. Sieto Hoving en sy vrou Marijke begin dan in 1957 met "Niet voor lange tenen". Hulle het hul opleiding by Wim Kan gehad en in die geselskap was ook Henk van Ulsen en ander. Die tekste was hoofsaaklik geskryf deur Hoving self, maar ander medewerkers was Remco Campert, Dimitri Frenkl Frank, Alexander Pola en Jaap van de Merwe. Hulle kabaret was baie minder vriendelik as dié van Wim Kan. Die humor was spottend, wrang en volgens sommiges selfs sinies (Klötters 1987: 301 - 301).

Sieto Hoving se kabarette het altyd politiek betrek en hy het nooit voor groot gehore gespeel nie. In sy programme het hy gebruik gemaak van ontmaskering, parodie en die karikatuur. Hy was ook nooit bang om te kwets nie: "Wie gekwetst is, moet dankbaar zijn dat de ander de zwakke plek heeft ontdek." Sy vrou Marijke het die vermoë gehad om met haar sterk komiese uitstraling en slepende stem die ironie van die tekste uit te lig en met perfekte tydsberekening tydens "De dame met het lach-trauma" die mense te laat skaterlag (Klötters 1987: 302 - 303).

Ook onder die studente was daar 'n kabarettradisie. Die Utrechtse Studentekabaret is bygewoon deur mense soos Wim Kan en Wim Sonneveld, wat op hul beurt weer van die idees gebruik het. Ook in Rotterdam en Amsterdam het die studente kabarette geskryf. In Rotterdam begin Jaap van de Merwe met sy studentekabaret. Hy is dan ook die enigste uit die tyd wat in dié vak bly. Hy het 'n voorliefde gehad vir die sentimentele volkslied en die seemans- en hoerelied. Sy tekste is ook gebruik deur Kan en Sonneveld. Hy was veral polities baie skerp en een van sy meer onbekende kante was sy musikaliteit. Hy het graag smartlappe en volksliedere geparodieer, maar die genre ernstig hanteer. Sy ballade oor 'n geveg bly een van die mooistes in Nederlands:

Drie eskadrons huzaren zijn gereden

Op die mooie Pinksterdag in Mei  
 Drie patroeljes - geen is weergekeerd  
 Uit de Gelderse vallei  
 Simon Thomas was erbij en Cruyff  
 Kooistra, Scholten, kleine Bruinsma,  
 Beemsterboer en Duif.  
 Drie patroeljes - geen is weergekeerd  
 Uit de Gelderse vallei

(Klötters 1987: 305)

In die jare waarin die politiek in Nederland belangriker geword het, het Van de Merwe hom onderskei as 'n kabarettis wat sy stof in die alledaagse aktualiteite kon vind. Hy was 'n romantiese revolusionêr wat 'n wakende satiriese oog oor alles hou. Een belangrike radio- en televisiereeks was die bekende "Het oproer kraait" (Klötters 1987: 305):

't Is geen Montmartre, al is 't ook een heuvel.  
 Hier geen versierder, geen pooier, geen miet,  
 geen zwendelaar met zijn gladde gekeuvel,  
 en zelfs een tafelhoer vindt je d'r niet.  
 Hier heeft de grond al wat bloed moeten slokken:  
 Boeren- en burger- en arbeidersbloed.  
 Sneuvelen boeven die oorlog uitlokken?  
 Nee. Het is altijd Jan Pet die dan moet

"Rode Heuvel", zo heet het hier,  
 want eenmaal zijn ze de helling af  
 stervend de kloof ingeworpen.  
 Nu groeien er druiven, ze persen er wijn...  
 Wie hem drinkt, zit het bloed  
 van zijn makkers te slorpen.

(Van de Merwe s.j.: 102)

In 1959 was daar in Amsterdam baie kabaret te sien. Seth Gaaikema met sy Groningense studentekabaret asook Paul van Vliet se Leidse studentegroep tree daar op. In al die vertonings voer die chanson die botoon. Elke student het die musiek van Juliette Gréco en George Brassens geken. Die nog-onbekende Jacques Brel tree in 1956 op in voorprogramme - Nederland was ryp vir sy eie chansons. Sonneveld sing wel chansons, maar dit was iets anders waarna die Nederlanders gesoek het. Hulle was op soek na 'n "Poète compositeur", iemand wat sonder veel vertoon sy luisterliedjies sing. Die eerste persoon wat dit hier op 'n hoë vlak beoefen het, was Jules de Corte. De Corte se liedere was persoonlik en filosofies en sy styl was onmiskenbaar. Hy is ook die aartsvader van die moderne Nederlandse luisterlied genoem. Ander mense wat ook kabaret beoefen het, was Jaap Fischer, wat homself later Joop Visser genoem het, en Gerard Cox (Klötters 1987: 305 - 306).

**(i) Die volgende generasie****(1) Paul van Vliet**

In Desember 1964 debuteer 'n voormalige student-kabarettis in Den Haag, Paul van Vliet. Hy tree op saam met sy kabaretgeselskap Cabaret Pepijn en hulle werke was in die tipiese Haagse styl. Frans Dony sê die volgende daarvan: "Je kunt cabarets vergelijken met paddestoelen, ze zijn lang niet allemaal voor consumptie geschikt. Er zijn giftige en bijzonder smakelijke paddestoelen, hetgeen zeer op de bereiding aankomt. Pepijn is een bijzonder aangename paddestoel, die uitstekend gedijt op de cocktail bodem van de Haagse society." Die toon van hierdie kabaret was nie so verontwaardig nie, maar gedemp. Die eerste program was nie politiek van aard nie; dit was oor menslike ondeugde wat elegant aangepak is en waardeur die Nederlandse volkskarakter ironies bespreek is. Cabaret Pepijn was besonder musikaal: Rob van Kreeveld het uitstekende musiek gemaak terwyl Paul van Vliet 'n mooi sangstem het waarmee hy liedjies weemoedig tint. Hy het die publiek besig gehou met óf Algemeen Beskaafde Nederlands óf plat Haags. Liselore Gerritsen se voorstelling was ook van 'n groot allure en sy kon afwisselend guitig, sarkasties en teatraal wees. Cabaret Pepijn was sierlik, maar nie ydel nie; behoudend maar nie konserwatief nie; beskaaf, maar nie burgerlik nie. Mense het na sy kabaret gaan luister om iemand te ontmoet wat met 'n eie, versigtige behandeling van temas moeilike sake kon hanteer. Hy het grappe gemaak oor seksadvertensies, transendentale meditasie en voetbaldwaasheid. Hy het populêr geword sonder om 'n idool te word (Klötters 1987: 306 - 307).

Van Vliet sê die volgende oor kabaret: "Ik vind theatertechniek, het licht, waanzinnig belangrijk. Ik denk wat dat betreft Amerikaans. Daar hoeft je niet eens te beginnen als de techniek niet 100% is. Het wordt in Nederland nog weleens onderschat of misverstaan. Sommige critici denken dat je een 'gelikte' show hebt als het er fantastisch uitziet. Dat is natuurlijk onzin. Alsof je geloofwaardigheid in één lamp van 100 Watt met een slecht gestemde gitaar en een ongewassen T-shirt groter zou zijn! Ik vind technische perfectie een minimum eis. Daar heb ik veel geld voor over." Hy sê voorts: "Hoe langer je een show speelt, hoe meer je je moet concentreren. Het mag nooit een sleur worden. Voor die mensen in de zaal is het straks première." Van Vliet gee dus noukeurige aandag aan sy verhoog, sy gehoor en aan tydsberekening, dinge wat hy geleer het by sy geestelike vader, Wim Kan. By Wim Kan het hy ook geleer dat "Wie je bespot, moet er zelf om kunnen lachen." Hy skryf met mededoë vir en oor kwesbare mense, sy humor sit in die woord en sy grootste plesier lê in die skryf van sy werk. "Soms schrijf je iets waarvan je hoopt dat het door de werkelijkheid zal worden achterhaald. Maar soms is die werkelijkheid erger geworden dan toen je erover schrijf." (Van Vliet 1990: 9 - 103):

Hebben van die wapperende voeten  
 Lopen altijd overal tegenop  
 Weten helemaal niet wat ze moeten  
 Kauwen dus de hele dag maar drop

Moeten oude jurken van hun grote zusjes aan  
 Die hun moeders het nu juist zo éinig vinden staan  
 Houden niet van zomerkampen moeten daar toch heen  
 En zijn daar met z'n honderden verschrikkelijk  
 alleen...

Meisjes van dertien - niet zo gelukkig  
 Meisjes van dertien - er net tussenin  
 Te groot voor de poppen - te groot voor de merels  
 Te klein voor de liefde - te klein voor de kerels  
 Met een glimmende neus  
 En met knokige knietjes  
 En in hun dagboek  
 Staan de kleine verdrietjes  
 Meisjes van dertien - vlak voor 't begin  
 Meisjes van dertien - er net tussenin

(Klötters en Van der Veer 1990: 343)

Paul van Vliet sê na 25 jaar kabaret dat die Nederlandse publiek hom altyd trou gebly het, selfs na sy mislukking in Amerika. Vir 'n Hagaraar wat in die regte studeer het en voor die koningshuis opgetree het, het hy tog die reputasie van "Haags, intellektueel, gezagsgetrouw" afgeskud. "Ik het na al de jare nog nauweliks enig inzicht verworven in die krachten die het ene tipe het eeuwig lewe verskaffen en het andere voortydig naer het museum verwysen." Van Vliet bly die liefeling van die beskaafde Nederlandse publiek (Golsteijn 2 Maart 1991: TA 1).

## (2) Seth Gaaikema

Gaaikema het by twee groot kunstenaars geleer: Toon Hermans, wat 'n eiesoortige soort vermaak bied, en die kabaretkunstenaar Wim Kan. Hy het selfs vir Kan tekste geskryf en is beskou as die wonderkind uit Groningen. Na sy studentejare het hy besluit om dadelik op sy eie te wees, net soos Hermans. Na aanleiding daarvan het hy dan ook verwys na sy "junior one-man show". Gaaikema is beskou as 'n omstrede kabarettis omdat hy niemand met rus gelaat het nie. Hy was 'n ontspanne toneelspeler wat daarin kon slaag om die hele gehoor te verower, terwyl sy teenstanders hom beskou het as 'n kokette amateur wat bloot praatjies verkoop. Maar oor een ding was almal dit eens: hy was 'n taalvirtuoos. Sy liedere is dikwels komies of nostalgies en die Protestantisme en politiek is gewilde onderwerpe. Op sy sing-praat manier het hy bewys dat hy 'n uitstekende vermaaklikheidskunstenaar is wat aan 'n groot groep Nederlanders plesierige aande kon verskaf. Hy het egter nooit soos Kan 'n vaderfiguur geword nie. Daarvoor is hy deur te veel geminag en het hy volgens hulle te veel uit sy beurt gepraat (Klötters 1987: 307 - 309):

Ik ben verboden,  
 Ik mag niet meedoen.  
 Ik ben het allerlelijkst  
 Meisje van de klas.  
 Zodat ze zeggen: 'Nee,  
 Jij doet vandaag niet mee;

Eerst mooier worden,  
 Dan komt 't in orde,  
 Eerst mooier worden, dan pas!'

Misschien, denk ik heel dapper,  
 Word ik nog wel knapper,  
 Misschien, dat ik nog opbloeit  
 Op een dag,  
 Net als een bloem,  
 Als een narcis.  
 In elk geval iets,  
 Dat schitt'rend is.  
 O, als ik dat nog een  
 Beleven mag.

...

Steeds hetzelfde deuntje,  
 Steeds hetzelfde lied:  
 Langs komen mag je wel,  
 Maar binnen...liever niet!

(Klötters 1987: 35)

### (3) Lurelei

In 1958 word nog 'n groep gestig: Cabaret Lurelei. Lede van hierdie geselskap was onder andere Jasperina de Jong en Frans Halsema. Lurelei was 'n kabaret wat op spirituele wyse kommentaar gelewer het op die veranderinge in die samelewing en het heelwat suksesvolle programme aangebied. Ander deelnemers aan die programme was Leen Jongewaard en Gerard Cox, name wat bly voortleef in die geskiedenis van die Nederlandse kabaret. Een van die teksskrywers van Lurelei was Guus Vleugel. Hy het heelwat bygedra tot die sukses van die groep, maar in 1971 voer hulle "Moeder er komt een bevolkingsexplosie, ja kind dat zal me een klap geven". Hierdie tekste het gebly by swak, modieuse werk en dit het die einde van Lurelei beteken. Dit is 'n groot jammerte, want Lurelei was 'n skitterende voorbeeld van wat Nederlandse kabaret in wese is: 'n intieme sfeer, 'n afwisseling van onderwerpe, literêr en musikaal bevredigend, 'n anti-burgerlike mentaliteit en toneelmatig opgevoer deur goeie akteurs. Hulle het 'n noue band met die gehoor gehad en het sterk satiriese werk gelewer in 'n gebalanseerde program. Vleugel se tekste het gewoonlik 'n wonderlike draai aan die einde wat aan die werk 'n verrassingselement gee wat uiters effektief werk. Jasperina de Jong is 'n skitterende vertolker en aktrise en sy kon reg laat geskied aan Vleugel se werk: skerp, modern, dikwels humoristies. Dit was nie spesifiek politiese werk nie; eerder 'n wantrouige kyk na die verval van 'n welvaartstaat en sy tekortkominge. Lurelei het ruimskoots gebruik gemaak van godsdienst, seks en gesag, vir sommige skokkend, vir baie ander bevrydend (Klötters 1987: 309 - 312):

Ik ben geen snolgirl,  
 Maar ik ben call-girl

Zo 'n kleine fijne porceleine babydoll-girl,  
Zo heel wat anders dan zo 'n vuile dweil,  
Want ik ben een dweil met stijl!  
Ik heb me eigen flat in Zuid, alwaar ik zeer  
                                geriefelijk woon  
Met al me boeken en me planten en mijn eigen telefoon,  
En ik lees Dante in een duster met een noppie  
Want ik heb koppie, koppie, koppie.  
Bel maar es een keertje uit de stad, meneer,  
Als u nog een rooie rug missen had, meneer.  
Heus, u zal zeggen: Wat een schrandere tiep,  
Tele-Miep,  
De call-girl

• • •

(Klötters 1987: 74)

(4) Jasperina de Jong

Sy debuteer in 1960 en het Nederland se beste en veelsydigste kabarettis geword. Sy het die vermoë om 'n teks besonder goed te interpreteer en kan boonop sing en dans. Haar stem dra buitengewone goeie nuanses en kleure oor en sy is altyd verstaanbaar en duidelik, ook by die ingewikkelder tekste. Sy tree ook in musicals op en word so die gunsteling onder 'n groot groep Nederlanders. Die meeste mense is geïmponeer deur haar vaart en vitaliteit asook deur haar enorme energie wat sy uitstraal. Sy het iets heel anders gebied as Toon Hermans, Wim Sonneveld en Seth Gaaikema. Sy het nie die gehoor se guns gesoek of selfs met hulle in gesprek verkeer nie; die conference was ook glad nie haar sterk punt nie: "Haar kracht ligt in het spelen voor een publiek, nie mét het publiek", aldus Cherry Duyns en K. Schippers. Na 'n breuk met Vleugel kies sy tekste van Lennaert Nijgh en Ivo de Wijs. Veral met laasgenoemde is daar noue samewerking en De Wijs skryf glashelder, speels-satiriese verse (Klötters 1987: 313 - 314):

De blanken in Zuid-Afrika  
Met blanken in Zuid-Afrika  
Vol bordjes 'Slegs vir blankes' - bijbelvast en  
nietsontziend

De blanken in Zuid-Afrika  
Met blanken in Zuid-Afrika  
Waar in het grote geld ligt dat door zwarten werd  
verdiend

Die blanken zeiden: Kijk, als er kritiek is  
Op apartheid en verstardeheid, nou, dan maken wij meteen  
Een gebaar dat werkelijk uniek is  
En dan geven wij die Bantoes een gebied voor hen alleen  
Een thuisland

• • •

Als u denkt: dat worden stevige problemen  
Kijk maar naar de Surinamers, het kost tijd  
Om zo 'n groepering snel een eigen plaats te geven  
Om te leven met zo 'n nieuwe minderheid

't Is niet eenvoudig om zo 'n groep te integreren  
 Zeker als hij zwart is en zo arm als Job  
 Maar...die blanken met hun geld en hun ideeën  
 Ach...die vallen hier in Nederland niet op

(Klötters 1987: 137)

#### (5) Ramses Shaffy

Daar is op 'n stadium beweer dat kabaret in Nederland meer café-chantant is met 'n literêre inslag. Dit kan moontlik die geval wees met Shaffy. Sy programme het niks te make gehad met politiek of aktualiteite nie, maar was anders: literêr-poëties, geestig-dekadent. Alreeds by hul binnekoms is die gaste getrakteer op 'n klipharde orrelkonsert van Bach, die lokaal was fee-agtig verlig en oral het kitsch voorwerpe gestaan - die toneel was surrealisties. Daar hang 'n dekadente, sensuele sfeer en in die halfdonker skuifel 'n baie mooi vrou verby met 'n lantern in haar hand. Uitdagend en koel-eroties fluister sy mededeling oor haar klere. Sy begin skielik met 'n gewone stem 'n smartlap oor die dood en die hemel te sing. Dan maak Loesje Hamel plek vir Liesbeth List met haar smekende, donker stem en besonderse voordrag. In haar nousluitende swart rok het sy Nederland se Juliette Gréco geword. En eenkant voor die instrumente sit Ramses Shaffy met sy vreemde allure: 'n Egiptiese vader en 'n Russiese prinses as moeder, 'n magiese, mooi en warmbloedige akteur in Amsterdam. Dit was die Shaffy Chantant (Klötters 1987: 314 - 316):

't Is stil in Amsterdam  
 De mensen zijn gaan slapen  
 De auto's en de fietsen  
 Zijn levenloze dingen  
 De stad behoort nu nog  
 Aan een paar enkelingen  
 Zoals ik  
 Die houden van verlaten straten  
 Om zomaar hardop  
 In jezelf te kunnen praten  
 Om zomaar hardop te kunnen zingen  
 Want de auto's en de fietsen  
 Zijn levenloze dingen  
 Als de mensen zijn gaan slapen  
 't Is zo stil in Amsterdam  
 En godzijdank niemand  
 Die ik tegenkom

't Is stil in Amsterdam  
 De mensen zijn gaan slapen  
 Ik steek een sigaret op  
 En kijk naar het water  
 En denk over mezelf  
 En denk over later  
 Ik kijk naar de wolken  
 Die overdrijven  
 Ik ben dan zo bang

Dat de eenzaamheid zal blijven  
 Dat ik altijd zo zal lopen  
 Op onmogelijke uren  
 Dat ik eraan zal wennen  
 Dat dit zal blijven duren  
 Als de mensen zijn gaan slapen  
 't Is so stil in Amsterdam  
 Ik wou  
 dat ik nu eindelijk iemand tegenkwam

(Klötters 1987: 375)

Allerhande ander kunstenaars tree in die Shaffy Chantant op: Hans Boskamp sing jiddische liedjies, gedigte van Lorca word voorgedra, Nico en Jeanine Knapper sing chansons en Drs P. sing sy eie liedjies. Dan lees Simon Vinkenoog iets voor en Hetty Blok sing 'n parodie op 'n lied van Schubert. Die mooiste was egter toe Joop Admiraal stil gedigte van Hans Lodeizen voordra. Was dit nog kabaret of was dit weer kabaret? Die Shaffy Chantant het daarna nie altyd dieselfde hoogtepunt bereik nie, maar List het steeds beter geword. Shaffy het 'n chansonnier geword wat heeltyd op die top van sy emosies werk, maar hy het nooit regtig professioneel geword nie omdat hy te min selfdisipline gehad het. Die sprokie was weg (Klötters 1987: 316).

#### **(6) Herman van Veen**

In die seisoen van 1967/1968 ontdek Nederland Herman van Veen. Hy het terstond beroemd geword sonder die Wim Kan-leerskool. Anton Koolhaas skryf: "Zodra hij verschijnt, speels, bisar, met iets bezete clownesks, uitnemende stemmiddelen, uitermate muzikaal en bovenal een zeer ongewone, overrompelend spontane plastiek valt te erkennen: een nieuw, vermoedelijk groot talent." In sy eerste program, Harlekijn, is hy vergelykbaar met kinders wat in die speeltuin inkom. Hy skreeu, hardloop, klim oral op en spring van die een onderwerp na die volgende. Hy het sy perfekte stembeheersing en viooltegniek by die Konservatorium van Utrecht bemeester, maar sy absurde bewegings was eiesoortig. By hom was dit 'n hoogs persoonlike taal (Klötters 1987: 316 - 317).

In sy eerste Harlekijn-programme was dit nie die nommers wat die programme so besonders gemaak het nie, maar die manier hoe Van Veen dit gedoen het. Die musiek en die teks het deur sy vertolking 'n sterk absurde lading gekry en hy het hom 'n soort vryheid ten opsigte van die oorspronklike teks veroorloof wat slegs by improvisasies en jazzmusiek normaal was. Sy musikale parodieë was iets heel spesiaal en die Harlekijn-programme was net so besonders vir die Nederlanders as die Shaffy Chantant. Die "one-man circus" van Van Veen het met rasse skrede verder gegaan en die misterieuse lied van Leonard Cohen, "Suzanne", het ook 'n Van Veen-treffer geword. Hy het selfs met teatergebruike gespot. Sy medewerkers was - en is nog steeds - skitterende skrywers en musici en word Harlekijn Holland genoem. Rob Chrispijn was 'n skrywer van modieuse en melodieuse tekste wat selde rym en min konkrete gedagtes bevat, maar eerder die uiting



van gevoelens was. Van Veen kom nie in sy programme voor as denker en satirikus nie; veel eerder is hy 'n emosionele mens wat die leuens en bedrog van die hedendaagse wêreld nie meer kan hanteer nie en na iets beters probeer soek (Klötters 1987: 317 - 319):

Je liep van huis  
Omdat je vader  
Meer van Ajax  
Dan van jou houdt.

Je moeder staat met doodsangst  
Aan het aanrecht  
En probeert zich  
Te verdrinken  
In de afwas.

...

Kortom  
Je bestaat niet  
Terwijl jij jezelf  
Toch duidelijk vier keer  
Vier keer in de ruiten  
Van de draaideur ziet staan.

(Klötters 1987: 359)

Later het Van Veen minder clownesk geword en die siniese het begin oorheers: iemand wat die wêreld wou verbeter sonder alternatiewe. Hy wen gehore in Duitsland, Oostenryk, België, Switserland, Engeland, Japan, Frankryk en Skandinawië, maar in Nederland wag baie mense dat hy tot 'n val kom, want afguns is oral. Sy Harlekijn-organisasie stimuleer jong talent en hy verower die Davidsring en -prys, kry die "Stern des Jahres" in Duitsland, wen die prys van die Theaterkritiek, ook die Gouden Harp en drie Edisons. Sy programme bring nuwe dinge, maar sekere ou dinge bly: die ewige gespring, die viool, die wonderlike oorgange, die verbaasde gesig, die plat Utrechts en die Brel-vertalings. Vertonings wen aan beligting en versorging en Chrispijn se werke word geleidelik vervang deur dié van Willem Wilmink. Wilmink se verse is eenvoudiger en duideliker as dié van Chrispijn. Die musiek, die uitgangspunt van die Van Veen-vertonings, is in die bekwame hande van Erik van der Wurff. Van Veen is steeds Nederlandse kabarettis van formaat, maar woon en werk nou hoofsaaklik in Duitsland (Klötters 1987: 319).

## **(7) Frans Halsema**

Frans Halsema vorm saam met Gerard Cox en Adèle Bloemendaal in 1968 'n kabaretprogram. Halsema was toe al byna 30 jaar oud met 'n eie loopbaan agter die rug. Hy het die vermoë gehad om goeie kontak met die gehoor te verkry en het met 'n vrolike gesig en gemaklike klavierspel doodgewoon voorgekom - herkenbaar en gesellig. Boonop kon hy chansons pragtig vertolk. Hy het sy skoling by Wim Kan gekry en was op 'n stadium die pianis van die

Lurelei-groep. Saam met Cox beleef hy egter hoogtepunte in sy loopbaan. Hulle parodieer Hermans se mooi-weer-filosofie en die chanson-kultuur met sy kerslig en wyn. Hulle was 'n rasende sukses. In 1971 tree hy saam met Conny Stuart, Mary Dresselhuys en Jenny Arean in die musical "En nu naar bed" op. Hy werk ook verder saam met Cox (Klötters 1987: 320 - 321).

#### **(8) Gerard Cox**

Die singende onderwyser het later 'n professionele kabarettis geword en hom by die linkse kamp geskaar. Vandaar ook sy optredes in die oproerige programme van Jaap van de Merwe. Hy het egter ook "mooie liedje(s)" gemaak wat kommersieel geword het. So het hy sy gehoor in twee groepe verdeel. Saam met Rients Gratama het hy vrolike, hekelende programme aangebied en ten spyte van sy kommersiële kant en die musicals, het hy steeds 'n egte kabarettis gebly (Klötters 1987: 321 - 323).

#### **(9) Fons Jansen**

Sake waarmee die mens hom bemoei, hul angste, twyfels, verdriet en woede, is onderwerpe waarmee die kabarettis hom gedurig besig hou. So word hy 'n tolk vir 'n bepaalde groep in die samelewing. Fons Jansen was die tolk vir die Katolieke wat in die begin van die Sestigjare na vernuwung gesmag het. Hulle wou uit hul isolasie tree en het kontak gesoek met andersdenkendes, het die Bybel minder letterlik begin opneem en meer krities na hul gebruike en rituele begin kyk. Jansen se programme was vol grappies oor hul kerklike gebruike en daar is gespot met die starheid van die kerklike institusies. Jan Naaijens skryf oor Jansen se eerste program: "Men voelde in dit optreden de schok der herkenning. Hier werden in het openbaar dingen gezegd, die tot dusver slechts binnenskamers bleven. Men voelde zich daarbij als Roomsen onder elkaar ondanks de afschuw die men voor deze term koestert." Baie van Jansen se onderwerpe was nog taboes; tog het sy mildheid gesorg dat die mense nie afgeskrik word nie, maar eerder respek vir sy verwonderde soeke gekry het (Klötters 1987: 323).

Jansen het eers later tot die kabaretwêreld toegetree en was nie juis 'n wonderlike sanger nie. Sy optrede was stroef, maar sy interpretasie en tiperinge was uitstekend. Hy het 'n groot en getroue groep ondersteuners gehad wat nie net uit Katolieke bestaan het nie, maar ook Protestante en buite-kerklikes ingesluit het. Later het hy minder op die godsdiens gekonsentreer en meer pasifistiese, bevrydende en milieuvriendelike boodskappe gebring. Hy wou sonder rekwisiete, moeilike beligting en tegniese personeel optree (Klötters 1987: 324). Iets merkwaardigs val egter by Jansen op. Namate kabarettiste ouer word, word hulle meestal milder. By Jansen was die teenoorgestelde egter waar (Van der Veer s.j.: 8).

Enkele van sy programme was "De lachende kerk", "3x andermaal" en "Kwartetten". Uit laasgenoemde "Iedereen is bang":

De rijken zijn bang voor de armen

de armen zijn bang voor het geld  
 de linksen zijn bang voor de rechtsen  
 de rechtsen zijn bang voor verandering  
 iedereen is als de dood voor een ander  
 en versamelt dan de bangen aan zijn kant  
 gaan ze hitsen, gaan ze haten, gaan ze stoken  
 en ze schrijven vuile stukkies in de krant.

De blanken zijn bang voor de zwarten  
 de zwarten zijn bang voor de macht  
 de massa is bang voor de homo's  
 de homo's zijn bang voor de hetero's  
 iedereen is als de dood voor een ander  
 wie 't toegeeft, valt als lafaard dood de man  
 en de angst wordt zo de vader van agressie  
 want wie bang is, houdt z'n wapens bij de hand

...

De mannen zijn bang voor hun vrouwen  
 de vrouwen zijn bang voor een kind  
 het zuiden is bang voor het westen  
 het westen is bang voor de oosterling  
 iedereen is als de dood voor een ander  
 en wie slim is krijgt de bangen aan zijn kant  
 ook al noemen ze 't eerste nog wel defensie  
 even later loopt de vrede uit de hand!

(Van der Veer s.j.: 164 - 165)

Tony van Verre begin 'n onderhoud met Jansen in 1987 as volg:  
 "Fons Jansen is 62 jaar. Van beroep schrijver. Was een poosje cabarettier. 20 jaar en 4000 voorstellingen lang. En zonder populair te worden. Van 'De lachende kerk' tot 'Zullen wij handhaven'. Verbaasd over zoveel succes. Sedert '84 columnist en lezing-houder in den lande, op verzoek. Aforist en pijproker. Afstandhouder en treinreiziger. Kortom, Fons Jansen." (Van der Veer s.j.: 358). Hy sterf op Saterdag 23 Maart 1991 (De Telegraaf 25 Maart 1991).

#### **(10) Adèle Bloemendaal**

Aan die begin van die Sewentigerjare is daar in alle programme grappies gemaak oor seks en die nuwe seksuele moraal. Dit het dikwels op 'n ironies-afstandelike manier plaasgevind, maar by Bloemendaal het dit besonders geword. Sy het die wulpsheid van 'n café-chantant-sangeres gekombineer met die superieure ironie van 'n intellektuele kabarettis. Sy neem aan baie programme deel en behaal gedurig sukses. Haar vertolking van Vleugel se "Na de seksuele revolusie" bring haar verdere roem (Klötters 1987: 324):

Toen ie naast me plaatsnaam aan de bar  
 Dacht ik: Leuk, die slagen in zijn haar.  
 Ook al zijn het er niet meer zo veel.  
 En die mond is reuze sensueel.  
 Er ontwaakte dus iets moois in mij

Toen ie 'Zo alleen vanavond?' zei.  
Elly, dacht ik, laat ie fijn zijn meid,  
Want jouw bedje is vannacht gespreid.  
Maar ik juichte te vroeg, o veel te vroeg.  
Want hij is weg, en ik zit eenzaam in de kroeg...

Zo gaat 't altijd  
Hoe zou dat nou komen?  
Waarom gaat iedere man uiteindelijk aan de haal?  
Wat doe ik fout, wat doe ik mis?  
Ik weet bij God niet wat het is,  
Want ik gedraag me volgens mij volstrekt normaal.  
Ik deed alleen wat elke hedendaagse vrouw doet, neem  
ik aan,  
Na de Seksuele Revolutie,  
Nu we vrijgevochten zijn  
En niet meen bête en engelrein  
Zitten te wachten als betrof 't een executie.  
Ik schoof mijn kruk wat dichterbij, en sloeg een arm  
om hem heen,  
En zei, terwijl mijn andre hand terechtkwam op zijn  
bovenbeen  
En daarna slinks verdwaalde ergens in zijn kleren:  
'Vooruit stuk, laten we meteen gaan copuleren.'  
En toen ie zei: 'Doe niet zo haastig, kom we drinken  
eerst nog wat',  
Gaf ik 'm af en toe terloops een guitig kneepje in  
zijn gat,  
Gewoon zoals een meisje dat nou eenmaal doet op 't  
vrijerspad  
Na de Seksuele Revolutie.  
Ik werk zo droomrig en verliefd, toen ik nog wat  
gedronken had,  
En toen ie vroeg: 'Waar denk je aan?' toen zei ik:  
'Aan jouw navel, schat',  
Gewoon zoals een vrouw dat zegt, op de versiertoe in  
de stad,  
Na de Seksuele Revolutie.  
En met een klein intiem gebaar  
Nam ik zijn hand, en lei em dáár.  
We leven toch waarachtig  
Niet meer in achttien tachtig!  
Een speelse zuigzoen in zijn hals, 'k geloof dat dat  
het laatste was  
Voordat ie opstond van zijn kruk, en even wegging voor  
een plas.  
Dat is nu ongeveer zo 'n vijf kwartier gelee,  
En ik zit moederziel alleen in het café.  
Zo gaat 't altijd.  
Hoe zou dat nou komen?  
En waarom haal ik toch bij elke man een sof?  
Ik denk dat ik, van nu af an,  
't Heel anders aanpak met een man.  
Hoe zal ik 't zeggen...  
Een beetje grof!

(Klötters en Van der Veer 1990: 53)

Haar eie vertoning saam met Leen Jongewaard was egter 'n mislukking. Later blyk dit dat sy, as sy op eie op die verhoog is, 'n spesiale uitstraling het wat in haar eie humor oorgedra word. Sy het 'n pragtige sangstem en kan elke emosie oordra. Haar tipering van karakters is uiters komies en sy sou tot een van die grootstes kon uitgroei. Vanweë gebrek aan ambisie en totale toewyding kon sy egter nie die hoogste sport hier bereik nie (Klötters 1987: 324 - 325).

**(11) Henk Elsink, Jan Blaaser**

Elsink se liedjies was eenvoudig en hy het die Davids-liedjies met groot deernis gesing. Hy tree onder andere in die kabaret "De Koopermolen" op waar hy baie sukses behaal. Blaaser was 'n akteur wat soms kabarette gedoen het en hy het goed tot sy reg in 'n intieme atmosfeer gekom (Klötters 1987: 325).

**(12) Ivo de Wijs**

Hierdie kabaretgroep van vier lede het die Nederlanders lank vermaak met hul uitmuntende samesang en verfrissende, sorgelose, onbevange houding. Hulle het 'n sterk gevoel gehad vir die absurde en het nooit met harde satire gewerk nie; vir hulle was doeltreffende ironie die belangrikste. Ivo de Wijs het 'n voorkeur gehad vir morbiëde grappe. Hulle het in die Lurelei-tradisie gewerk met 'n minimum van dekor, lig en kostuums. Hulle het vinnig van onderwerp verander en gehekel met algemeen-menslike dinge: diskriminasie, gebedsgenesing of gasarbeiders. De Wijs se conferences was sjarmant en deurspek met woordspel. Twee van die lede verlaat in 1977 die groep en word opgevolg deur Marnix Kappers, wat veel belofte getoon het, maar nooit regtig sukses kon behaal nie. Nadat die groep in 1979 ontbind het, het De Wijs nog saam met Drs P. gewerk en tekste vir Jasperina de Jong geskryf (Klötters 1987: 325 - 328).

**(13) Robert Long**

In 1974 verskyn 'n langspeelplaat in Nederland deur 'n totaal onbekende sanger. Die liedjies op die plaat het gewissel van liriese liefdesliedjies en harde aanklagte teen die bourgeoisie tot tekste waarin die christendom gekritiseer word. Nederland was in ekstase oor "Vroeger of later" deur Robert Long. Mense wat vroeër nooit in kabaret belanggestel het nie, luister nou na liedjies oor burgerlikheid, vooroordele, egoïsme, besmetlike siektes, bygeloof, homoseksualiteit, diskriminasie, politieke manipulasie, dwelms, dood en liefde (Klötters 1987: 328).

Robert Long is in 1943 gebore as Jan Gerrit Bob Arend Leverman. Sy vader het agter elke mooi rok aangeloop en die huwelik kon nie sy "wanderlust" akkommodeer nie. Sy streng Christelike opvoeding deur sy moeder het 'n onuitwisbare indruk op hom gelaat, 'n tema wat baie in sy tekste voorkom. Sy moeder sterf toe hy twaalf jaar oud was en na enkele jare in die weeshuis moes hy by sy vader en dié se tweede vrou gaan woon. Hy leer homself klavier

en ghitaar speel en begewe hom in die popmusiekwêreld. In 1973 breek hy met sy popverlede en begin 'n sololooptaan. Hy was teen alles gekant: die mense, die oppervlakkigheid, die daaglikse sleur. Na sy eerste langspeelplaat vergelyk die resensente hom met Vleugel, Van Veen, De Wijs, Neerlands Hoop, De Groot en Van de Merwe. Sommiges beskou hom as Sonneveld se opvolger. Long en Sonneveld het inderdaad heelwat gemeen gehad: hul musikaliteit, 'n pragtige stem, hul vermoë om nou hard en dan weer teer en poëties te wees (Long 1987: 151 - 153).

Gestimuleer deur die aandag en sukses begin hy oral optree, onder andere ook saam met Nelleke Burg, wat later die Pisuise-prys ontvang. In sy program "Duidelik zo!?" maak hy dit duidelik dat hy 'n kunstenaar is om mee rekening te hou. In hierdie program het die verskynsel van homoseksualiteit sentraal gestaan, nie as tema nie, maar as motief om kommentaar te lewer oor seksualiteit, mag en die misbruik daarvan, oor huigelagtigheid en onverdraagsaamheid, oor eensaamheid en angs en oor hoop en liefde. In baie opsigte word die kerk as bron van die ellende voorgestel. In hierdie program het Leen Jongewaard saam met Long opgetree in 'n veelsydige produksie met veel stof tot nadenke. Long sê van sy eie werk: "Mijn teksten gaan niet over tijdgebonden maatschappelijke zaken. Dat is alleen de vorm...Ik heb het over de grote menselijke emoties zoals liefde, nijd, verdriet, jaloezie, hebzucht. Daar word je mee geboren en ze blijven je hele leven. Zo is de eenzaamheid van een homo even belabberd als de eenzaamheid van een hetero. De cultuur en de tijd bepalen de vorm van de emoties." (Long 1987: 154 - 159). Long word geliefd en omstrede:

En toen opeens was Josje dood  
Hij had gewoon geen zin om door te leven  
Hij heeft zichzelf als 't ware opgeheven  
Hij heeft aan mij z'n laatste brief geschreven  
Hij hield zich niet nog langer groot  
Ik gaf het de genadestoot

Soms denk je dat je iemand kent  
Nou ja, ik kende Jos zo 'n maand of zeven  
Hoewel we eerst nogal op afstand bleven  
zag ik de echte Jos soms toch wel even  
als door een scheur in het cement  
dan kroop ie langzaam uit z'n tent  
Wanneer we 's zomers de rivier afdreven  
kwam er een glimlach om z'n lippen zweven  
was ie wat minder bang zich bloot te geven  
dan was ie in z'n element  
We raakten aan elkaar gewend

...

Hij schreef: 'Ook jij liet me weer los  
Door niks te zeggen heb je toch gelogen  
want wat je wilde zag ik in je ogen  
Ook jij, gevangen in je onvermogen  
jij bent nog meer kan ik de klos

Je bent misschien een oude vos  
 Jij kan misschien op meer ervaring bogen  
 maar ik heb alles nog eens overwogen  
 Ik wil niet meer. Het beste, Jos'

(Long 1987: 171). Long het ook saam met Dimitri Frenkel Frank en Koos Mark die lirieke en musiek vir die kabaretverwante musical *Tsjechov* in 1988 geskryf.

#### **(14) Jenny Arean**

Arean tree saam met Dimitri Frenkel Frank op in laasgenoemde se eie werk, asook in werke van Jaap van de Merwe. Sy is opvallend weens haar besonderse stem, energieke uitstraling en maatskaplike betrokkenheid wat haar uitgeknipt gemaak het vir politieke teater. Saam met Ischa Meijer tree sy suksesvol op in programme soos "Gescheiden vrouw op oorlogspad" (Klötters 1987: 333). Jenny Arean is ook bekend vir haar liriese werk, haar Brel-vertolkings en 'n skitterende vertolking van Cole Porter se "Love for Sale", wat haar veelsydigheid beklemtoon.

#### **(15) Don Quishocking**

Hierdie groep is in 1967 begin deur George Groot, wat saam met Anke Groot, Jacques Klötters en Pieter van Empelen as studente met 'n kabaret begin het in Eindhoven. Die aksent van hul werk het op die teks en die samesang geval en hul het, behalwe hul eie werk, ook die tekste van Dorrestijn en Wilmink gebruik. Hulle het later na Amsterdam verhuis en onder andere in die Lurelei- en Tingel Tangel-teater opgetree. Hulle verower die prys van die Cameretten-festival in Delft en het na jare se stilte in 1986 teruggekom met 'n program oor Erika Mann en haar "Pfeffermühle" (Klötters 1987: 335 - 336).

#### **(16) Neerlands Hoop**

Twee voormalige studente van Amsterdam het in die beskilderde saaltjie van die Shaffy-teater met 'n program "Neerlands Hoop in bange dagen" in 1969 begin. Dit was 'n ander publiek: liefhebbers van pop eerder as kabaret. Freek de Jonge en Bram Vermeulen onttrek hulle van die tradisionele kabaretwêreld en word ondersteuners van pop met musiek wat op 'n elektriese klavier gespeel word, iets wat die ware kabaretliefhebber geskok het. Die groep kom op die "regte" tyd, want kabaret het begin vervlak na dansies, passies, netjiese pakke en 'n voorspelbare programopbou. Hulle verbreek alle konvensies: fatsoenlike bewegings was afwesig, hulle uiterlike was niksseggend, hulle het onduidelik gepraat, snaaks gesing, was onfatsoenlik en onmusikaal. Hulle volgende program was absurd, skokkend en vol morbiere grappe. Freek was steeds 'n hopelose komediant wat dikwels onverstaanbaar was, Vermeulen het elke tradisionele kabaretliefhebber geïrriteer met sy patetiese liedjies, terwyl die liefhebbers van pop hom briljant gevind het (Klötters 1987: 336 - 337).

Niemand was vir hulle heilig nie en hulle het alles en almal

beledig. Hulle was deel van die jeugkultuur en wou eintlik 'n popgroep wees. Anton Koolhaas, resensent by Vrij Nederland, het by een vertoning boos uitgeloop, terwyl hy oor hul program "Interieur" wel entoesiasties was. Hy sê dat, wanneer 'n kunstenaar geen waarheid meer erken waarop hy kan bou nie, hy tot "rauw absurdisme of tot hypocrisie" kom. Hy het die gedrewe soek na waarheid by De Jonge gesien, maar dit was terselfdertyd ook tragies. In hulle laaste program in 1978 is al hulle temas weer teenwoordig: vryheid, angs, jeug, ouderdom, eensaamheid en godsdiens. Hierdie program was saam met Jan de Hondt en dit was duidelik dat die duo nie meer so saam is nie. Hulle laaste voorstelling was in 1979 (Klötters 1987: 338 - 339). De Jonge het daarna soloprogramme begin doen.

**(j) Waar gaat zij helemaal alleen heen?**

Daar is reeds vroeër genoem dat kabaret in Nederland dood is. Maar vanaf die begin van die Tagtigerjare lyk dié uitspraak al hoe meer geldig. Enkele groepe voer nog 'n sukkelbestaan, soos Purper, Dubbel en Dwars en Cabaret Boemerang. Die Vlaming Urbanus sing verspotte liedjies en die talentvolle Herman Finkers wissel sy eie verspotte liedjies af met skerp en intelligente teks. Onsin en inhoudloosheid word in die Tagtigerjare gewild, terwyl Hans Liberg 'n musikale kletsmaajoer word. Die virtuoos gekonstrueerde nonsens van Drs P. vind aanklank by die jonger gehoor, maar nie alles was darem inhoudloos nie. Van Veen bied nog substansie; so ook Bloemendaal en Don Quishocking. Die grootste van die nuwer generasie digters was Willem Wilmink, 'n digter wat daarin kon slaag om gevoelig te wees sonder sentimentaliteit en wat politieke betrokkenheid positief kon laat word. Youp van 't Hek skep karakters wat gepla word deur lewensangs, wanhoop en onmag. Freek de Jonge het nie van die toneel verdwyn nie; hy het begin soek na algemeen-geldende waarhede en het dié soeke voorgestel as 'n bedevaart. Hy het self gesoek na norme vir goed en kwaad en het die jeug, opvoeding, moraal, godsdiens en verhoudings ontleed. Hy het egter 'n deel van sy vroeëre gehoor verloor omdat hy te moraliserend geword het, maar terselfdertyd het hy juis hierom een van die grootstes van die Tagtigs geword (Klötters 1987: 341 - 347).

Daar word tans 'n taamlike droogte in die Nederlandse kabaret ervaar. Youp van 't Hek het deurgebreek; so ook Paul de Leeuw met sy wrang humor. Daar is ook nog Marijke Boon, Marnix Kappers, Zak en As en Mark van de Veerdonk, wat die Leidse kabaretfees in 1991 gewen het (Stokkink 1990: 144). Kenmerkend van die moderne Nederlandse kabaret is die rojale gebruik van tegnieke middele. Vroeër was kabaret sober en intiem; die laaste jare het dit verskuif na groter sale. Herman van Veen was die eerste een wat sin aan beligting gegee het, terwyl De Jonge se rekwisiete sterk simbolies is. Kabaret het begin oorhel na die teatrale, maar nog altyd met een groot verskil: die gesprek met die gehoor duur voort. Hy bly uitdaag, terg en uitlê. Want die persoonlikheid bly steeds sentraal (Klötters 1987: 347 - 348).



**(k) Revue en ander**

Omdat kabaret hom moeilik laat begrens, is dit noodsaaklik om ook na aanverwante vorme daarvan te kyk, aangesien sekere kunstenaars tog sekere dinge doen wat 'n mens aan kabaret laat dink. In Nederland is daar heelwat sulke gevalle en dit is dus noodsaaklik om ook daarna te kyk.

Klötters (1987: 44 - 45) stel dit só: "Café-chantant! Tingeltangel!...Een koffiehuis zonder koffie, een concert zonder muziek! Akelige instelling die in snel afdalende trappen de overgang vormt van de opéra-comique tot het bordeel, van de soubrette, tot de geprostitueerde; walgelijk produkt van de 19e eeuw, waar de opgeschroefde jeugd een lucht inademt, die de kiemen der zedelijkheid verstikt! Glibberig pad dat honderden tot ontucht voert! Sluipholen der grote steden, waar overblijfselen van vrouwlijk schoon, door de verfkwast opgelapt, door gaslicht in een aureool gehuld, dienen moeten om baardeloze knapen te wennen aan de idiotenlach der sensualiteit, om in die fletse ogen van een verwoest individu een valse flikkering te doen ontstaan of om een apathische vleesklomp een ogenblik van onreine lust te doen rillen...café-chantant!" Dit was die woorde wat in 1882 in "De Amsterdammer" verskyn het oor die nuwe soort vermaak in die wêreld: café-chantant en variété. Frits van Haarlem het in Amsterdam probeer om dit gesinsvermaak te maak, en begin so die eerste variété (1882) en café-chantant in Nederland.

Een van die gewilde persoonlikhede by die variété was die nar, Buziau. Ook Louis Davids en sy suster Rika tree hier as duo op. Ander bekende kunstenaars was Nap de la Mar, teksskrywer Tony Schmitz en andere. Die revue begin in 1889 in Amsterdam. Lou Bandy sing en dans en Willy Walden en Piet Muyselaar verwerf roem as Snip en Snap, 'n skepping van Jacques van Tol. Ook die werk van Tom Manders, oftewel Dorus, kan as 'n mengsel van kabaret en revue beskou word. Dorus se programme was nie juis so dat mens sou skaterlag nie; hy het selde self gelag en het 'n melancholiese blik in sy oë gehad. Dit is hy wat die revue-paar Mini en Maxi asook die kabarettis Henk Elsink aan Nederland bekend gestel het (Klötters 1987: 75 - 255).

Toon Hermans het ook sekere oomblikke in sy werk wat mens aan kabaret herinner, maar hy beskou homself nie juis as 'n kabarettis nie. Hermans het aanvanklik vir Buziau nageaap, maar later uitgegroeï bo die bloot komiese en een van Nederland se mees geliefde kunstenaars geword. In een van sy vroegste vertonings doen hy 'n toneel waar hy 'n kulkunstenaar is om geld te maak (dit is gedurende die oorlog), maar alles wat hy doen, misluk. Terwyl die mense dubbeld lê van die lag, is dit terselfdertyd ontsettend ironies en dié toneel word deur Wim Ibo as een van die juwele in die Nederlandse kabaret beskou (Ibo in 'n persoonlike onderhoud, Amsterdam, 1991).

Hermans het baie langspeelplate gemaak en heelwat video-opnames is oor televisie vertoon. Hy tree op in die groot teaters soos Carré in Amsterdam, sing eenvoudige liedjies oor alledaagse mense

en kom nooit enige persoon te na nie. Sy tekste is nooit skerp satiries nie en die tydsberekening perfek. Hermans aap bloot mense na en wys vir die mense in die gehoor hoe mense is - en die mense stroom na sy konserte. Hermans is baie krities oor sy werk en is selde tevrede. Hy het nie 'n wonderlike sangstem nie, maar het honderde treffers geskryf. Sy humor lê in die vernuftige spel met woorde en gebare.

Hermans glo "een artiest is een man die kan wat hij kan zonder dat hij er zelf iets aan kan doen." Sy "one man-shows" was die suksesvolste, 'n idee wat hy by die Franse sanger Maurice Chevalier gekry het. Vandag word hy beskou as een van "De Grote Drie" saam met Wim Kan en Wim Sonneveld. Om te sien is by hom belangriker as om te dink, om te glo belangriker as om te weet, stilte is belangriker as woorde en invalle belangriker as gevolgtrekkings (Klötters 1987: 265 - 268).

Die vermaaklikheidswêreld in Nederland het vanaf die Tagtigerjare heelwat verander. Die kabaretttradisie het baie verflou en sirkusse en sirkusagtige vertonings het gewild geword. Die Nederlandse lied voer 'n sukkelbestaan in vergelyking met vroeër en ook die musical sukkel. Selfs die grootstes soos Jasperina de Jong, Ramses Shaffy en Annie Schmidt sukkel om hul werk opgeneem te kry. Sou die rede by die publiek lê of by die kunstenaars self? (Klötters 1987: 341).

In het chique cabaret  
Kom je om de tijd te doden  
En om je te laten zien  
Lachen is er streng verboden  
Al moet je er ook om veinzen  
Hoogstens mag je even grijnzen  
Hier zijn z' allemaal blasé  
Want het kost een riks entree

In het chique cabaret  
Heet een zangeres 'chanteuse'  
Heefst ze helemaal geen stem  
Dan staan op 't program 'diseuse'  
En wie, waar het niet zo chic is  
Humorist of wel komiek is  
Die heet hier 'conférencier'!  
Want het kost een pop entree!

...

In het chique cabaret  
Drink je dranken door een rietje  
En wat vroeger 'n moppie' was  
Heet daar nou: 'een levensliedje'!  
't Repertoire wordt immer rijker  
Elk wordt 'levensliederlijker'  
Ik doe zelf er ook aan mee  
Want het kost een pop entree!

(Klötters 1991: 37).

#### 4 Spanje - "Nog meer katte"

Dit is verbasend dat kabaret suid begin beweeg het nog voordat dit in Sentraal- en Oos-Europa posgevat het. As mens egter in gedagte hou dat Barcelona die sentrum was van die dinamiese *fin-de-siècle* Kataloniese kulturele omwenteling, ook bekend as die *Renaixença*, is dit egter nie meer so verbasend nie. Die omwenteling het geduur tot in 1925 en nie een van die Spaanse diktators, Primo de Rivera of Francisco Franco, kon dié omwenteling keer nie. Na die dood van Franco het koning Carlos I die Kataloniërs se regte herstel. Die hergeboorte van die Kataloniese taal en literatuur, wat teruggaan tot by die Middeleeue, is aangehelp deur die nuwe generasie Kataloniese leiers wat geglo het dat kulturele nasionalisme net so belangrik is soos politieke outonomie. Boonop het die literêre *Renaixença* tydens die periode 1890 tot 1915 saamgeval met die modernisme. Die resultaat was 'n kristallisering van 'n internasionaal-gerigte modernistiese kuns - verteenwoordig deur skilders soos Pablo Picasso, Santiago Rusiñol (1861 - 1931), Miquel Utrillo en Ramon Casas (1866 - 1932), die argitek Antoni Gaudí en die digter Joan Maragall - wat terselfdertyd die Kataloniese potensiaal vervolmaak het én die kulturele nasionalisme tot 'n hoogtepunt gevoer het (Segel 1987: 85 - 86).

Barcelona, hoofstad van Katalonië, was natuurlik die logiese middelpunt van dié herlewing. As hawe en as kosmopolitiese stad was Barcelona geografies en geestelik na aan Frankryk. Vanweë sy nouer kontak met Frankryk en die Franse kultuur eerder as met Madrid en ook vanweë die feit dat Katalaans nader aan Frans is aan die Kastilliese Spaans het die Katalaanse kunstenaars hulself reeds in die 1890's as deel van die Paryse kunslewe beskou. In sy boek *Picasso: An Intimate Portrait*, sê Jaime Sabartés die volgende: "We breathed an air infested with northern modernism. Nothing counted except the fashion from Paris. All our intellectuals had been to France." (Segel 1987: 86 - 87).

#### Els Quatre Gats

Die eerste belangrike Katalaanse kunstenaar wat Parys besoek het was Miquel Utrillo, vader van die meer bekende Maurice, sy buite-egtelike seun by Suzanne Valadon. Hy is as ingenieur na Parys om verder in wiskunde en die meteorologie te studeer, maar beland in Montmartre se kabaretlewe. Hy het gou 'n lid van die Chat Noir-groep geword en van sy studies vergeet. Hy was veral geïnteresseerd in die skaduteater en het selfs met sy eie groep begin. Sy gereelde begeleier was Erik Satie met wie hy 'n hegte vriendskap gesluit het. Utrillo, die ewige reisiger, keer in 1895 terug na Barcelona waar hy saam met Rusiñol en drie ander kunstenaars 'n kabaret met die naam Els Quatre Gats (Die Vier Katte) in 1897 begin. Sy verhouding met Valadon het eintlik sy belangstelling in kabaret aangewakker. Valadon het onder andere vir Renoir, Degas en Toulouse-Lautrec geposeer. Saam in die groepie van Katalaanse kunstenaars in Parys was ook Rusiñol, Pere Romeu (ca. 1862 - 1908) en Ramon Casas (Segel 1987: 87 - 88).

In 1892 het Rusiñol modernistiese *festes* in die Costa Brava, suid

van die Barceloniese kus, gehou. Rusiñol, 'n skilder en ook 'n dramaturg met 'n sterk belangstelling in die teater het 'n suksesvolle Katalaanse weergawe van 'n simbolistiese werk van Maeterlinck gehou. Hy publiseer in 1894 'n boek oor die lewe in Montmartre, geïllustreer deur Casas, waarin hy vertel van die skaduspele, die Franse chanson en natuurlik van die Chat Noir. Rusiñol en Utrillo het dus ook dieselfde tipe vermaak in Els Quatre Gats aangebied. Die posters in die kabaret was deur Ramon Casas. Die kunstenaar Pere Romeu was ook intensief betrokke by Els Quatre Gats en het homself as 'n Katalaanse Rodolphe Salis beskou. Hy het egter nie Salis se sakevernuf gehad nie en dit was 'n belangrike aspek in die agteruitgang van die Barcelona-kabaret. Die naam is natuurlik na die model in Parys en die vier katte was Romeu, Rusiñol, Casas en Utrillo. 'n Veel jonger Picasso het ook deelgeneem aan die bedrywighede in Els Quatre Gats en het sy eerste uitstalling in Barcelona is in 1900 daar gehou. Sy belangstelling in Els Quatre Gats het verder gegaan as net die ruimte vir uitstallings en hy was 'n gereelde gas (Segel 1987: 88 - 92).

Toe die Els Quatre Gats sy deure in 1897 in die Casa Martí open, was dit bekend as 'n *cerveseria-taverne-hostal* (biersaal-taverne-hotel). Anders as die Paryse Chat Noir en kabarette in die laat-negentiende eeu het Els Quatre Gats probeer om hoofsaaklik die aandag van die breë publiek te trek. Dit het ook gedien as ateljee vir kunsuitstallings in die byna sewe jaar van sy bestaan. Een van die vertonings wat baie belangstelling uitgelok het, was die poppespelteater wat in 1898 begin het. Dit was so gewild dat dit tot aan die einde van Els Quatre Gats se leeftyd in 1903 gedoen is. Benewens die kunsuitstallings, voorlesings, skaduspele en poppespel het die Els Quatre Gats ook aandag gegee aan publikasies. Soos Chat Noir en Le Mirliton het Romeu ook begin met 'n tydskrif, *Quatre Gats*. Dit het een maal 'n week aandag gegee aan die visuele kunste, literatuur en bedrywighede in die kabaret self. Dit het selfs kompetisies uitgeskryf om jong kunstenaars aan te moedig. Ongelukkig het die tydskrif nie baie aandag by die publiek getrek nie en moes na slegs enkele uitgawes ophou. Dit het egter 'n opvolger in *Pèl & Ploma* (Kwas en Pen) gehad, 'n tydskrif wat langer bly bestaan het omdat dit 'n breër dekking gehad het van die artistieke en kulturele aktiwiteite in Barcelona en ook modernisme aangemoedig het (Segel 1987: 92 - 109).

Die rede vir die ondergang van Els Quatre Gats is onseker. Dit was die fokuspunt van modernisme in Katalonië, die draer van die Katalaanse kulturele nasionalisme. Anders as die kabarette in die laat-negentiende en vroeg-twintigste eeu was Els Quatre Gats die middelpunt van 'n belangrike nasionalistiese kulturele herlewing. Ten spyte van die feit dat hy sy doel bereik het en baie kunstenaars aangemoedig het, moes hy sy deure in 1903 sluit. Dit kan moontlik wees omdat kunstenaars ook ander plekke gaan soek het. Picasso is byvoorbeeld terug Parys toe. Maar die belangrikste rede is waarskynlik die feit dat Romeu nie so suksesvol in besigheid was soos Salis nie. Die finansiële las van Els Quatre Gats het eenvoudig te swaar begin raak. Dit was ook asof Romeu se eie kreatiewe loopbaan ook aan 'n einde gekom

het. Romeu self is in 1908 in 'n motorongeluk dood. Rusiñol skryf dat Romeu se grootste prestasie daarin lê dat hy Barcelona kon leer lag deur middel van kabaret (Segel 1987: 112 - 116).

## 5 Duitstalige kabaret

### (a) Berlyn en München - "Vryheid is Tingeltangel"

Die idee om 'n kabaret in die styl van Parys in Duitsland te begin, het begin by die Duitse vertaling van die novelle *Forskrevet* (Toegewyd) van die Deense skrywer Holger Drachmann (1846 - 1908). Die werk van Drachmann het egter 'n klein aantekening in die geskiedenis van die Duitse kabaret geword; selfs in Skandinawië het Drachmann gesukkel om sy idee van kabaret te laat posvat. Die Noor Herman Bang, geïnspireer deur Drachmann, het in Christiania, soos Oslo toe bekend was, begin met 'n kabaret in die Tivoli-teater in 1892, maar dit het misluk. Eers jare daarna sou die Skandinawiese kabaret van die grond af kom. 'n Meer belowende idee om met kabaret in Duitsland te begin, het 'n paar jaar na die Drachmann-episode begin toe die *enfant terrible* van die fin-de-siècle in Duitsland, Benjamin Franklin Wedekind (1864 - 1918), die idee van 'n Duitse kabaret met die skrywer Otto Julius Bierbaum (1865 - 1910) bespreek het (Segel 1987: 119 - 120).

Duitsland onder Keiser Wilhelm was minder vry van gees as Parys. *Kultur* is geassosieer met verveligheid, korrupsie was aan die orde van die dag en godsdiens het lippediens geword. Sensuur was baie streng. Teen 1900 begin die atmosfeer egter verander toe Friedrich Nietzsche onophoudelik die saai lewe van die burgerlikes kritiseer. Nietzsche het die mense beïnvloed en jong kunstenaars en intellektuele het begin rebelleer teen die morele en sosiale norme en standaarde van die oppervlakkige bourgeoisie. Saam daarmee het verskeie ander faktore 'n rol begin speel in die totstandkoming van die Duitse kabaret. Die invloed van die Chat Noir syfer deur na Duitsland, terwyl Wedekind met 'n tydskrif, *Simplicissimus*, begin waarin hy die outoriteite, literêre kitsch en die oppervlakkige moraliteit kritiseer. In 1900 publiseer Otto Julius Bierbaum sy *Deutsche Chansons*, geskoei op die lees van die liriese Franse chanson. Hierdie boek het tekste bevat van onder andere Wedekind, Wolzogen, Dehmel, Holz en van Bierbaum self. Daarmee het hy probeer om die kuns nader aan die mense te bring (Appignanesi 1975: 31 - 32).

Bierbaum het die vermoë gehad om die behoeftes van die oorwegend konserwatiewe Duitsers te lees. Hy het 'n humoristiese inleiding tot die bundel geskryf wat die Duitsers meer simpatiek gemaak het teenoor verandering. Hy het heeltyd volle beheer oor die publikasie gehad en die *Deutsche Chansons* het 'n blitsverkoper geword (Segel 1987: 122). Dit is ook hierdie boek wat deur die later bekende ernstige en moderne komponis Arnold Schönberg gekoop is en hom daartoe beweeg het om onder andere die tekste van Dehmel en Liliencron te toonset en sy "Brettli-lieder" in 1900 bekend te stel. Hierdie liedere van hom is almal simmetries met twee- en viermaat-strofes en korresponderende veranderinge in die harmonie. Dit is ook anders as sy ander werke (Stein 1975:

aantekeninge op plaatomslag).

Vanweë die plastiese aard van kabaret was die kabaret in Duitsland anders as die kabaret in Frankryk. Die Duitse kabaret het ernstiger en aggressiewer satire gebruik en die speelse toon van die Franse kabaret verloor (Appignanesi 1975: 32). Sowel Wedekind as Bierbaum het belanggestel in variëte, die sirkus en soortgelyke vermaak. Wedekind se liefde vir dié tipe vermaak is versterk deur sy passie vir provokatiewe onderwerpe en sy manier van lewe. Boonop het hy jare in Parys gewoon om al die "after-dark entertainment" te bestudeer (Segel 1987: 120 - 122). Hierdie passie word ook duidelik in *The erotic diaries of Frank Wedekind* bevestig.

Na die verskyning van Deutsche Chansons het dinge vinnig begin beweeg. Ernst von Wolzogen, 'n digter uit die adelstand, het met 'Überbrettel' in Berlyn begin. 'Brettel' is die Duitse term vir die verhoog, terwyl hy die term Über by Nietzsche se Übermensch gekry het. Met homself as conférencier het hy 'n program aangebied wat 'n mengsel was van satire, erotiek en die liriese. Dit was dus duidelik op die Franse lees geskoei (Appignanesi 1975: 32 - 34). Een van die komponiste van hierdie Überbrettel wat later bekendheid sou verwerf, was Oscar Straus (Van Toorn en Van Krimpen 1980: 10).

### (1) Schall und Rauch

Wolzogen se kabaret was nie kabaret in die Franse sin van die woord nie, want die intimiteit van die Franse kabaret was afwesig. Ook die satire was nie skerp genoeg nie, maar dit was veral as gevolg van die streng sensuur. Die chanson het egter hiermee ook deel van die Duitse kabaret geword. Boonop het heelwat kleiner kabaretgroepe ontstaan. Een van die nuwe groepe was onder leiding van Max Reinhardt. Hierdie kabaret het ontstaan om geld in te samel vir Christian Morgenstern wat na 'n sanatorium gestuur moes word. Die aand was so 'n groot sukses dat die groep besluit het om gereeld op te tree onder die naam *Schall und Rauch* (Klank en Rook). Dit word dan ook beskou as die eerste Duitse kabaret (23 Januarie 1901). Reinhardt se groep het baie gesukkel met sensuur, maar het ten spyte daarvan ontwikkel tot een van Duitsland se eerste eksperimentele teaters. Hulle het later begin om kabaret as medium te gebruik om ander literatuur te satiriseer (Appignanesi 1975: 33 - 35).

Wolzogen het belangrike mense in sy kabaret gehad, onder andere die komponis Arnold Schönberg (1874 - 1951). Ten spyte van sy geweldige liefde vir die Franse kabaret, het Wolzogen besef dat sekere aspekte van die Franse kabaret nie in Duits kon werk nie (Segel 1987: 125). Die 'Überbrettel' het baie gewild geword en Wolzogen het besluit om daarmee voort te gaan.

Die Duitse kabaret het veral tydens die Weimar-era gebloei. Omdat hierdie tydperk so bepalend was vir die Duitse kabaret en omdat 'n Afrikaanse kabaretskrywer soos Hennie Aucamp baie deur die invloede van hierdie tyd geraak is, is dit noodsaaklik om in meer detail na hierdie tydperk te kyk. John Willett het hierdie

tydperk probeer begrens en tipeer in *The Weimar Years*. Volgens hom was die begin en opgang van hierdie tyd vanaf 1918 tot 1920. Vanaf 1921 tot 1923 was daar 'n keerpunt met die hoogtepunt as die Neue Sachlichkeit wat dan geduur het vanaf 1924 tot 1928. Die agteruitgang was vanaf 1929 tot 1933 duidelik sigbaar. Die relatief kort tyd van die Weimarrepubliek se bestaan word gekenmerk as 'n periode vol skerp konflikte, kontraste, dubbelsinnighede en 'n tragiese afloop. Die tydperk is vernoem na die stad Weimar waar die republiek in 1919 sy ontstaan gehad het - die eerste Duitse republiek. Hierdie tydperk is van insiggewende belang vir die politiek sowel as die kunste (Willett 1984: 7).

Kenmerkend van hierdie tyd was die visuele wat voorop gestel was, byvoorbeeld die fotojoernalisme, die dokumentêre film, die uitsaaiwese en oorspronklike klankopnames. Dit is die tyd van Marlene Dietrich se *The Blue Angel*, die sigaarrokende Brecht in sy leerbaadjie en Christopher Isherwood se giggelende mnr. Norris met sy pers sokkies. Die tydperk begin waarskynlik by die dood van Rosa Luxemburg in Januarie 1919 en eindig waarskynlik by 'n triomfantelike Hitler in 1933: Luxemburg, wie se dood deur 'n regse faksie nouliks aandag in die Duitse Sosialistiese pers gekry het en wat deur die linkses as 'n hewige stryd begin is; Hitler, die erfgenaam van Rosa se moordenaars, wat volgens Willett waarskynlik nooit aan die bewind sou kom as dit nie vir hierdie stryd was nie (Willett 1984: 8).

Uit watter hoek jy ookal die term benader, polities, ekonomies, maatskaplik, ideologies of artistiek, bly die hele spektrum belangrik, want al die verskillende aspekte oorvleuel mekaar. Die begin van die Weimar-era is bekend vanweë Veldmaarskalk von Hindenburg, sy rol as heerser van die republiek vanaf 1925 en sy afbreek van die demokrasie. Hy was eers hoof van Keiser Wilhelm II se generaal staf in 1916 en die verpersoonliking van 'n oorlog wat teen die Duitsers se artistieke en intellektuele gevoel gegaan het. Na 'n nederlaag het Hindenburg dit wys geag om die Sosialiste die verantwoordelikheid te gee om die land terug te lei na vrede en die Verdrag van Versailles se vereistes, maar eers nadat hy seker gemaak het dat hy die Russiese Rewolusie van 1917 en Bolsjewisme kon keer. Die Duitse November-Rewolusie in 1918 was 'n parallel met die Russiese Rewolusie met sterk leiers soos Piscator, Zuckmayer en die student Bertolt Brecht. Dit was egter agteraf ook met die goedkeuring van Hindenburg en sy Freikorps dat die rewolusie en die moord op rewolusionêre leiers soos Luxemburg plaasgevind het (Willett 1984: 8 - 9).

Die daaropvolgende tyd was nie uniek nie: oor die hele Europa en plek-plek in die VSA was daar 'n hele generasie kreatiewe en sensitiewe mense wat hulle lewe lank onder hierdie gebeure gebuk sou gaan. Die graad van die anti-oorlogsgevoel was egter sterker as ooit en dit het gekulmineer in die utopiese, byna anargistiese Ekspressionisme, veral in Duitsland en Rusland. Die kulturele manifestasies was massa-teater, kultuur vir die proletariaat, tempels vir die sosialisme, maar die hoop het beskaam en 'n ongemaklike sinisme het begin posvat soos die hele stelsel inmekaar gestort het. Brecht sê in sy anti-oorlog-drama *Man*



*equals Man* dat die hoop sal beskaam soos sand en dat die lewe op aarde maar chaoties is. Ook Georg Grosz het gesê: "I felt the ground shaking beneath my feet, and the shaking was visible in my work." Vir sulke mense was die realisering van sosialisme ook onmoontlik en demokrasie was maar net 'n laag waaragter die lawa van die toekoms verberg was. Die rewolusie het dinge in Hongarye en Rusland begin verander en die Duitsers het gekyk na die avant garde-kunstenaars in hierdie lande en dieselfde begin doen. Die 1918-rewolusie het dinge van die ou keiserlike gallerie, teaters, opera-huise en kunsskole geneem na nuwe provinsiale beheer en sodoende die moderniste van 1918 en 1919 aangemoedig. Aanvanklik was die kuns, musiek en die teater nog geskoei op die lees van die Ekspressionisme. Pre-1914 moderniste soos Die Brücke en Die Blaue Reiter het ontstaan, en Georg Kaiser en Ernst Toller het tot die teater se repertoire bygedra. In Weimar self is die Bauhaus in 1919 opgerig as opvolger vir die ou groot keiserlike kuns en ontwerperskole met moderne onderwysers is opgerig om 'n radikale konsep van kuns, handwerk en argitektuur te leer (Willett 1984: 9 - 10).

Daarmee saam het die Dadaïste, wat gekenmerk is deur nihilisme en wat hul anti-oorlogskuns op die politieke terrein begin gebruik het, hul ontstaan gehad. In 1920, na die poging van die Kapp Putsch om die Berlynse regering omver te werp, het die Ekspressionisme en Dadaïsme begin taan en Kommunisme is onderdruk. Dit was egter ook in die hele Europa die geval en die ekonomie het begin stabiliseer. Daarmee saam het ook die Kubisme, Futurisme en Metafisika begin taan en plek begin maak vir 'n nuwe klassisisme in veral Frankryk. Uit hierdie tydperk het daar baie onvergeetlike werke in Weimar ontstaan, onder andere Brecht se *Der Dreigroschenoper* (*The Threepenny Opera*), Max Reinhardt se produksies en skrywers soos Rilke en Kafka het hulself as skrywers gevestig (Willett 1984: 10 - 11).

Kenmerkend van die Weimar-kuns was sy dekadensie: vitaal, aggressief, brutaal en eroties. Alles kan moontlik herlei word na die vooroorlogse beweging, byvoorbeeld die Kubisme en Ekspressionisme. Daar was 'n duidelike sober, tegnologiese kyk op die lewe en 'n veranderende houding jeens die kuns in die tweede helfte van die 1920's. Die kuns het nou 'n nuwe era betree: Modernisme. Dit was realisties in die sin dat dit ook die ekonomiese realiteite in ag geneem het, beskikbare bronne gebruik het en nuwe tegniese moontlikhede ontgin het, veral by die moderne musiekfeeste in Baden-Baden: die orkeste was kleiner en die note makliker en helderder, daar was eksperimente met meganiese musiek en nuwighede in die film- en die uitsaaiwese. Die sosiale implikasies is nooit uit die oog verloor nie (Willett 1984: 12 - 13).

Die Duitse kunstenaars het kontak gemaak met De Stijl (c. 1917 - 1923) in Nederland en die Surrealiste in Frankryk. Dit ontwikkel in die Dresdense Sessessioniste, die objektiewe Novembergruppe en die Kommuniste soos Grosz en Heartfield. Al drie hierdie subgroepe het hul weg gevind na die Neue Sachlichkeit (1925 - 1929) in Mannheim (Willett 1984: 13 - 14).



Die *Neue Sachlichkeit* was 'n kritiese beskrywing van 'n nuwe houding in die skilderkuns, maar het gou sy weg na die ander kunsvorms gevind, byvoorbeeld na Kurt Weill se *Gebruchsmusik* en Brecht, Tucholsky en Kästner se tekste. Kenmerkend was dat die kunstenaar se persoonlikheid ingekort moes word ten gunste van kollektiwiteit en die veranderende moderne samelewing. Die ekonomiese oplewing in Weimar as gevolg van Amerikaanse geld wat begin invloei het, het 'n belangrike gevolg gehad: meer operahuise, nuwe argitektuur, hulp aan die kunste, eie teaters en orkeste - dus 'n oorwegende stadskultuur (Willett 1984: 14 - 15).

Maar die val het reeds begin: Stresemann, een van die belangrikste persone in Duitse nasionalisme, sterf, Wall Street stort in duie en geld word onttrek, werkloosheid neem toe en die Nazi-party wen veld. In 1930 begin die Nazi's alles verbied wat Bolsjewisties, nie-Aries en dekadent is en geld word van die kunste onttrek. Die linkses onttrek van die *Neue Sachlichkeit* en soek na 'n alternatiewe kultuur buite die burgeoisteater - dus weer kabaret (Willett 1984: 15).

In geen ander land het die Eerste Wêreldoorlog so 'n kulturele trauma tot gevolg gehad as in Duitsland nie. Kunstenaars en skrywers soos Dix en Beckmann, Zuckmayer en Toller, Gropius en Eisler, wat op die front moes gaan veg, se hele lewe is daardeur beïnvloed. 'n Groot anti-oorlog-kampanje het gelei tot 'n nuwe soort humanitêre poësie wat anders as die Engelse se direk-persoonlike werk was. Die 20- tot 30-generasie het die spesifieke karakter aan Weimar gegee. Die aanvanklike hoop was hoog, maar die disillusionisme wat daarna gevolg het, het 'n nog groter uitwerking gehad. Die keerpunt was in 1921 - 1923, met die hoogtepunt in 1922 (Willett 1984: 20 - 40).

In die romantiese en "golden twenties" het die Weimar-kabaret 'n belangrike rol gespeel. Hoewel dit sy oorsprong in Parys gehad het, het dit met die ander Duitse kuns verband gehou. Die musical "Es liegt in der Luft" met Dietrich, Lion en Karlweis is in 1928 op die planke gebring en was 'n groot sukses, maar die mees evokatiewe naam in die Weimarkultuur is altyd Berlyn. *Cabaret* gaan terug na *I am a Camera* wat weer teruggaan na *Goodbye Berlin*, Isherwood se sketse oor die lewe in 'n stad wat besig is om te verval. Dit sluit byna aan by die Art Deco van Parys. Op 21 Maart 1933 is die Derde Duitse Ryk offisieel gestig (Willett 1984: 104 - 156).

Die film *Cabaret* weerspieël nog iets van hierdie dolle verlangens en dodelike teleurstellings, die ongebondenheid en dekadensie van die Berlyn van die Weimar-tyd (Van Toorn en Van Krimpen 1980: 10 - 11). Pauline Kael bespreek hierdie film en sê dan ook "decadence compromises so much more than any specific satirical target that the movie's cold embrace of decadence is a richly suggestive form of satire." (Aucamp 3 Julie 1980: 12).

Duitsland se artistieke sentrum was München. Hier het die Schwabing-distrik, Duitsland se eie Montmartre, die leiding geneem. Die kabarette hier is bygewoon deur mense soos Thomas

Mann en Lenin. Die koerant, *Simplicissimus*, het ook hier sy ontstaan gehad. Boonop was daar die jaarlikse karnaval in München waartydens die mense gelag, gesing en gedans het, gedurende die maskerades en kleurvolle geleenthede hul seksuele inhibisies verloor het en musiek gemaak het. Dit was hierdie vrolikheid, vreugde en gelag wat die mense ryp gemaak het vir kabaret. Hierdie gees van karnaval het 'n gees van vryheid geïmpliseer wat die mens bevry het van ou konvensies en hom 'n nuwe uitkyk op die lewe gegee het. Saam met die werk van München se hope talentvolles het Duitse kabaret hier 'n ander rigting ingeslaan en een van die interessantstes van Europa geword. Hier het ook die komedie-clown wat Bertolt Brecht so sou beïnvloed, Karl Valentin, sy verskyning gemaak.

## (2) Die Elf Scharfrichter

'n Parysenaar, Marc Henry (sy regte naam was Georges d'Ailly-Vaucheret), word beskou as die groot gees agter hierdie kabaret. Henry is beskou as 'n outoriteit op die gebied van kabaret en was dus die logiese leier van kabaret in München. Henry het verskeie kunstenaars na Schwabing genooi om sy idee te bespreek. Van die lede was onder andere Frank Wedekind en Otto Julius Bierbaum. Hy het ook die *Überbrettel* van Wolzogen in gedagte gehad. Henry sê self die volgende: "I placed myself at the head of the movement in Munich and founded an avant-garde theater, 'Die Elf Scharfrichter' (The Eleven Executioners)". Die naam is gekies op grond van die sterk satiriese elemente sowel as die aantal stigterslede. Dit is interessant dat Wedekind nie een van die stigterslede was nie, alhoewel hy een van die inisieerders was. Hy het eers later aangesluit (Segel 1987: 144 - 147).

Een van die interessantste lede was die *femme fatale* in die groep, Marya Delvard (1874 - 1965). Sy het aanvanklik musiek in München gaan studeer, maar via Marc Henry het sy in die Duitse kabaretwêreld beland. Lank, plankdun, besonder bleek en geklee in haar stywe swart rok het dit gelyk of sy by 'n begrafnis is. Gehul in violetlig met vlammende rooi hare en haar breë mond was sy 'n kontradiksie. Sy het 'n legende geword en een van haar bekendste nommers is Wedekind se "Ich war ein Kind von fünfzen Jahre":

I was a child of fifteen,  
A pure, innocent child,  
When I first experienced  
How sweet the joys of love are.  
He took me in an embrace  
And laughed  
And whispered, "Oh, what joy!"  
And then gently, gently  
He bent my head onto the pillow.  
Since that day I love them all,  
Life's most beautiful spring is mine.  
And when I no longer please anyone,  
Gladly will I be buried.

(Segel 1987: 149 - 152)

Die geskiedenis van die Duitse kleinkuns is onlosmaaklik verbonde aan die naam van Frank Wedekind. Saam met Bierbaum het hy voorstellinge gehad van "reisende literarischen Tingel-Tangels" (Wedekind 1967: 5). Wedekind het nie alleen roem as skrywer en digter verwerf nie, maar was ook 'n uitnemende vertolker van sy eie werk. Een van sy kenmerkendste liedere is "Der Tantenmörder" waarin hy vertel hoe ongevoelig die wêreld is omdat hulle hom veroordeel nadat hy sy tante vermoor het. Bertolt Brecht het een van Wedekind se bewonderaars geword; so ook die digter Heinrich Lautensack. Hulle het ook soos die Chat Noir skaduspele en 'n poppespel aangebied, maar hul beroemdste aanbieding was die Überdramen oftewel die Superdramas wat aangebied is op 'n verhoog wat een van die mees gevorderdes in Europese kabaret was. Nadat Wedekind hom egter vroeg in 1903 onttrek het, het die Elf Scharfrichter hul populariteit begin verloor en tot niet gegaan. Hoewel hulle nooit so legendaries soos die Chat Noir was nie, was die Elf Scharfrichter een van München se belangrike besoekpunte. As gevolg van baie sensuur- en finansiële probleme het die elf skerpregters elkeen hul eie gang gegaan en teen die einde van 1903 was daar niks meer van die kabaret oor nie (Segel 1987: 153 - 176).

Nes ander kabarette in Europa het die Elf Scharfrichter gewys dat daar 'n verband is tussen populêre en 'n hoër kultuur. Hulle het baie van hul sukses ook te danke aan die tradisionele Duitse *Bänkelsanger* (Bänkel = bank) wat in die openbaar op die banke gesit en sing het van al die dinge wat om hulle gebeur. Daarbenewens was dit ook 'n primitiewe sintese tussen die teks, die musiek, die voordrag en die geheelbeeld. Die Bänkelsangers was gewoonlik oud-soldate of invalides wat dikwels deur hul families bygestaan is om die inkomste aan te vul. Daarom was dit ook 'n soort *Gesamtkunstwerk* wat maklik deur kabaret geakkommodeer is. Die liedere wat hulle gesing het, is Moritaten genoem, liedere oor misdaad en dan veral moord. Die doel was om te skok, bang te maak en te beweeg. Die kunsvorm het weer veral tydens die Weimar-periode 'n oplewing getoon en is verwerk en verander deur mense soos Erich Kästner en Joachim Ringelnatz (Segel 1987: 177 - 178).

Bertolt Brecht, die Wedekind-aanhanger, het die Bänkelsang-Moritat in die wêreld van die kabaret ingebring met sy bekende *Dreigroschenoper* (The Threepenny Opera). Die Moritat-sanger sing sy Moritat in Soho soos die lied "Moritat vom Mackie Messer" duidelik aandui. "Mack the Knife" het een van Europa se bekendste wysies geword (Segel 1987: 178). Brecht se styl het die kenmerk van die Duitse kabaret geword, 'n styl wat hy by Wedekind met sy ironiese, byna sataniese werk geleer het (Appignanesi 1975: 45). Die later bekende skilder Vassily Kandinsky se belangstelling in Gesamtkunstwerk en kabaret het ook bygedra tot die ontwikkeling van die Duitse kabaret (Segel 1987: 181).

### **(3) Kabarett Größenwahn en die Wilde Bühne**

Na Schall und Rauch het kabaret in Duitsland steeds vinniger gegroei en nuwe name het oral opgeduik. Van die bekendstes was

Rosa Valetti met "Kabarett Größenwahn" en Trude Hesterberg met "Wilde Bühne", asook die Nelson-Teater met onder andere Käthe Elsholz (Zivier 1989: 23). Daar was selfs 'n tweede Schall und Rauch, in 1919 gestig deur Max Reinhardt, met die musiek onder leiding van Friedrich Hollaender, wat 'n nuwe gees vir kabarettistiese tydsatire geskep het (Budzinski 1985: 223 - 224).

### Rosa Valetti

Rosa Valetti (Rosa Vallentin) het in Parys die kabaretkuns by die meester, Aristide Bruant, gaan leer. In "Größenwahn" sing sy chansons van Bruant, Walter Mehring en Kurt Tucholsky (Budzinski 1985: 259). Een van Valetti se bekendste nommers was die Tucholsky-Hollaender lied "Rote Melodie" (Rooi Melodie):

Ich bin allein  
Es sollt nicht sein  
Mein Sohn stand bei den Russen.  
Da fuhr man sie,  
wies liebe Vieh,  
zur Front in Omnibussen.

Und da, da blieb die Feldpost weg.  
Haho! Er lag im Dreck.  
Die Jahre, die Jahre, sie gingen träg und stumm.  
Die Haare, die Haare sind grau vom Baltikum!  
General! General!  
Wag es nur nicht noch einmal!  
Es schrein die Toten!  
Denk an die Roten!  
Sieh dich vor! Sieh dich vor!  
Hör den brausen dumpfen Chor!  
Wir rücken näher an Kanonenmann!  
Vom Grab!  
Schieb ab!

Ek is alleen  
Dit moenie so wees nie  
My seun is by die Russe  
Toe is hulle soos liewe vee  
Na die front in busse  
En daar, daar het die militêre pos weggebly  
Haho! Hy lê in die drek.  
Die jare, die jare gaan so traag en stom  
Die hare, die hare is grys van Baltikum!  
Generaal! Generaal!  
Moet dit nie nog een maal waag nie!  
Die dooies skree!  
Dink aan die Rooies!  
Kyk daar! Kyk daar!  
Hoor die bruisende dowwe koor!  
Ons kom nader aan die Kanonnier!  
Van die graf!  
Voorwaarts-!

(Tucholsky s.j.: 263)

### **Kurt Tucholsky**

Kurt Tucholsky was opgelei in die regte, maar hy het baie belanggestel in die skryfkuns. Hy was soldaat in die Eerste Wêreldoorlog en tussendeur medewerker by verskeie tydskrifte. In 1933 word sy boeke in Duitsland verbied en openlik verbrand. Hy was links van die heersende politiek en het baie teenspoed gekry. Hy skryf later onder skuilname, onder andere as Theobald Tiger. Sy tekste word deur verskeie komponiste getoonset, byvoorbeeld Hanns Eisler, Heymann, Hollaender en Nelson. Sy chansons is die beste geïnterpreteer deur Ernst Busch, Käte Erlholz, Trude Hesterberg, Günter Pfitzmann en Rosa Valetti. Vanaf die twintigerjare was sy werk suiwer polities. Saam met Heinrich Heine kan hy beskou word as die beduidendste Duitse satirikus (Budzinski 1985: 249 - 251). Benewens die vroeëre verwysing na sy "Rote Melodie", sal daar later nog 'n teks van hierdie belangrike kabarettis aangehaal word.

### **Kate Kühl**

Valetti het ook een Duitsland se bekendste kabaretsterre aan die wêreld voorgestel: Kate Kühl. Sy was 'n fassinerende figuur wat met 'n soort nonchalance kon vertolk (Zivier 1989: 27). Sy wou eers 'n operasangeres word, maar sy beland in die wêreld van die kabaret en die chanson. Sy sing tekste van Brecht, Joachim Ringelnatz, Walter Mehring en Tucholsky. Saam met Ernst Busch het sy een van Duitsland se grootste vertolkers van polities-liriese chansons geword (Budzinski 1985: 145 - 146).

### **Trude Hesterberg**

Trude Hesterberg is ook opgelei as operasangeres, maar haar belangstelling in kabaret groei dermate dat sy die "Wilde Bühne" in Berlyn begin. Sy kry later die titel "diseuse" en chansonnier (Budzinski 1985: 101). Trude, ook bekend as "Wilde Trude", se werk was sterk polities gekleur en haar vertolkings van Tucholsky en Mehring is wêreldberoemd. Tucholsky en Mehring, albei aan die linkerkant van die Duitse politiek, het in Hesterberg 'n ware vertolker gehad en haar vertolking van Bertolt Brecht se "Balladen vom toten Soldaten" het 'n skandaal veroorsaak (Zivier 1989: 26 - 28):

...  
Und als der Krieg im vierten Lenz  
Keinen Ausblick auf Frieden bot  
Da zog der Soldat seine Konsequenz  
Und starb den Heldentod.

...  
Die Sterne sind nicht immer da  
Es kommt ein Morgenrot.  
Doch der Soldat, so wie er's gelernt  
Zieht in den Heldentod.

(Zivier 1989: 30)

En toe die kryg in sy vierde jaar  
 geen teken van vrede toon,  
 toe sê die soldaat ek is nou klaar  
 en sterf 'n heldedood.

Die sterre is nie altyd daar,  
 daar kom 'n daeraad.  
 Maar die soldaat sterf soos hy geleer is,  
 en dis 'n held se daad.

(Blumer 1989: 17 - 19)

### **Bertolt Brecht**

Bertolt Brecht was eintlik 'n dramaturg en regisseur, maar die Bänkelsang van Frank Wedekind het hom so beïndruk dat hy begin het om sy eie lirieke te skryf. Hy is ook beïndruk deur Karl Valentin en sy rare tegnieke. Benewens bogenoemde "Legende vom toten Soldaten" het hy nog baie ander lirieke wat veral deur Kurt Weill (*Dreigroschenoper* en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) en Hanns Eisler ("Solidaritätslied", "Zu Potsdam under den Eichen") getoonset is (Budzinski 1985: 32 - 33).

Bertolt Brecht (1898 - 1956) is 'n sosiaal betrokke, maar ook 'n individualis en gevoelvolle anargis. Op 'n gedistansieerde en self-ironiserende wyse hunker hy na vroeër tye, selfs voorgeboortelik. Maar hy is ook nugter en hou hom deurentyd besig met sarkasties-melancholiese "understatements". Vir Brecht gaan dit om die kilte van die woude aan die een kant en die geborgenheid in die moederskoot aan die ander kant. Hy sien die mens as teenstrydige wese wat sy teenstrydighede moet openbaar om as sodanig herken te word. Sy songs lewer sosiale en politieke kommentaar en het uit die straatlied ontwikkel. By Brecht is die verhouding tussen teks en musiek 'n dialektiese eenheid. Nie een is ondergeskik aan die ander nie; albei is selfstandige entiteite wat mekaar wedersyds moet verryk (Blumer 1989: 9 - 13).

### **Karl Valentin**

Valentin Ludwig Fey het bekendheid verwerf as kabarettis, kabaretskrywer en komediant. Hy debuteer as volksanger in München, gaan op reis en trou met Liesl Karlstadt, wat daarna saam met hom opgetree het. Hy tree in 1911 in *Simplicissimus* op. Hy raak wêreldberoemd en beland by kabarette in Wenen en Zürich. Hy het meer as 400 tekste nagelaat - eenakters, sketse, monoloë, films. Hy word beskou as 'n kabarettistiese grensgeval - hy het gepraat oor volkskomedie en filosofiese nonsens (Budzinski 1985: 257 - 258).

### **Arnold Schönberg**

'n Interessante verskynsel hier is dat hierdie ernstige Twintigste-eeuse komponis ook 'n reeks kabaretliedere geskryf het met die titel *Brettlieder* wat in 1900 in Berlyn verskyn het. Hy het tekste van onder andere Bierbaum, Schikaneder en Salus

gebruik en dit word in ons tyd vertolk deur byvoorbeeld Sarah Walker, Jill Gomez, Hanna Schaer en Marni Nixon.

### **Rudolf Nelson**

Rudolf Nelson debuteer as musikale wonderkind op vyfjarige ouderdom met werke van Franz Liszt en Chopin. In 1904 begin hy saam met Paul Schneider-Duncker sy eerste kabaret, "Roland der Berlin". Enkele jare later open hy sy eie Chat Noir in Berlyn en gaan op toer deur Europa, onder andere met sy Exilkabarett na Nederland in 1934. Tydens hierdie toer het hy die tekste van sy seun, Herbert Nelson, getoonset en voorgedra. Hy het altesaam 18 kabarette geskryf, onder andere ook saam met Friedrich Hollaender en Kurt Tucholsky (Budzinski 1985: 184).

Nelson was op sy effektiëfste as hy voor 'n eksklusiewe gehoor kon optree wat sy mengsel van humor en literatuur kon waardeer. Die Nelson Cabaret se geselskap, bestaande uit Eva Busch, Fritz Schidl, Harold Horsten, Kurt Lilien en die komiese Dora Paulsen, se werk was onderbeklemtoon en prikkelend, soms sarkasties en 'n enkele keer sentimenteel (Klötters 1987: 213).

### **Curt Bois**

In al hierdie kabarette tree die jongeling Curt Bois op. Hy tree onder andere in die Nelson-kabaret op met pseudo-Japannese nommers en voer akrobatiese spronge uit - die avant-garde Duitse kabarettis na die eeuwending. Ook die toe nog onbekende Marlene Dietrich en Hans Albers tree by Nelson op (Zivier 1989: 23 - 24).

### **Marlene Dietrich**

Maria Magdalena von Losch is opgelei as aktrise, maar sy gee haar eerste kabaretuitvoering in 1928 as een van die "Thielscher-girls". Sy tree daarna op in die kabaretrevue "Es liegt an der Luft". Sy tree saam met Hans Albers op in die film "Der Blaue Engel" van Josef von Sternberg. Dit neem haar na Hollywood waar sy plate maak van die werk van Friedrich Hollaender en Rudolf Nelson. In 1943 maak sy "Lili Marlen", wat sy vir die Amerikaanse soldate sing, 'n wêreldtreffer. In 1953 begin sy die loopbaan van 'n chanssoniere en sing onder andere die wêreldtreffer "Sag mir, wo die Blumen sind", wat haar as een van die beste Duitse chanssoniers bevestig (Budzinsky 1985: 59).

### **(4) Die Nuwe Saaklikheid**

Teen die 1920's was die Duitse teaterpubliek moeg vir die Ekspressionisme, Konstruktivisme, Surrealisme en al die -ismes. 'n Nuwe gees begin posvat. Soos die politiek in Duitsland toenemend erger word, word die kabaret erger. Stukke wat teen kapitalisme rebelleer, word opgevoer, byvoorbeeld Gustav von Wangenheim se "Die Mausefalle". Hier word die uitbuiting van die arbeidersklas geïllustreer, met daarteenoor die kommunisme as *deus ex machina*. Dié nuwe gees staan bekend as die Nuwe Saaklikheid. Tydens hierdie tyd is Trude Hesterberg die

hoofspeelster in Donizetti se *Dogter van die Regiment*, maar die opera word kabarettisties ingeklee. Hiertydens ontstaan ook Bertolt Brecht se *Dreigroschenoper* met musiek deur Kurt Weill. Brecht het die teks van John Gay se *The Beggar's Opera* gebruik. *Dreigroschenoper* was Brecht se volgende omstrede en reaksionêre werk. Die "Lied von der Seeräuber-Jenny" en "Die Moritat von Meckie Messer" het egter openbare besit geword. Hoewel dié opera van Brecht/Weill nie as 'n kabaret opsigself beskou kan word nie, is daar baie gedeeltes daarvan wat kenmerke van die kabaret besit (Zivier 1989: 33 - 35).

### **(5) Die Katakombe**

Werner Finck, in kontras met die kabarettiste in Tingeltangel en "Larifari", begin met 'n veranderde tydgees. In 1929 begin hy saam met ander persone die "Katakombe". Die naam is afgelei van die feit dat dit gevestig was in die Kelder van die Berliner Künstlerhaus. Hulle het gespot en geparodieer en 'n eie publiek gelok. Finck het 'n propagandaminister geword. Een van die latere teksskrywers en komponiste hier was Günter Neumann (Budzinski 1985: 127).

### **(6) Tingeltangel Teater**

Ook hierdie teater is in Berlyn gestig. Dit is in 1931 begin deur Friedrich Hollaender, maar ander talentvolles soos Kurt Gerron en Kate Kühl het spoedig aangesluit. Na die verbanning van Neumann se "Liebe, Lenz und Tingeltangel" deur die Nazi's, is die literêr-politiese teater in 1935 gesluit - saam met die Katakombe (Budzinski 1985: 248).

### **(7) Die Pfeffermühle**

In 1933 begin Erika Julia Hedwig Mann, dogter van die bekende Thomas Mann, met haar kabaret, "Die Pfeffermühle", in München. Hulle moes die land egter spoedig daarna verlaat en het in Zürich 'n nuwe fase begin. Sy wou die mense wys op die gevare van fascisme en het met bittere erns en ernstige bitterheid "onskuldig" beelde vir voorstellings gebruik. Sy het gebruik gemaak van sprokies, gelykenisse en ballades en die conferences was deurtrek van fyn ironie. Therese Giehse was hier 'n formidabele aktrise wat die gees van fascisme perfek kon weergee. Die beeld wat hulle uitgedra het was een van intelligensie en kunstenaarskap. Hul intelligensie het gehelp om fascisme te ontmasker terwyl hul kunstenaarskap duidelik die boodskap kon oordra (Klötters 1987: 214).

Helga Keiser-Hayne sê die volgende oor hierdie kabaret: "Am 1. Januar 1933, 29 Tage vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, hatte Erika Mann ihr 'literarische Cabarett die Pfeffermühle' gegründet. Die 'Pfeffermühle' war von Anfang an als politisches Cabarett gedacht, als Protestbewegung gegen den Nationalsozialismus." (Op 1 Januarie 1933, 29 dae voor Hitler se aanstelling as Rykskanselier, het Erika Mann haar literêre kabaret "Die Pfeffermühle" gestig. "Die Pfeffermühle" was van die begin af as politieke kabaret bedoel, as protesbeweging teen



die nasionaalsosialisme.) (Keiser-Hayne 1990: 7).

Soos vroeër genoem het Erika Mann 'n voorliefde gehad vir die sprokie as medium om die waarheid oor te dra. Die tekste van Mann het die vermoë gehad om skielik oor te gaan van een sfeer na 'n ander, om te speel met die waarheid. Vir haar was die sprokie werklikheid. Menno ter Braak sê dat die tekste van Mann dikwels selfs 'n naïwe ondertoon het. Sy het intussen 'n Engelse burger geword na haar huwelik met die Engelse digter W.H. Auden. Selfs Therese Giehse het met 'n Engelse skrywer getrou: John Frederick Norman-Simpson. Erika se broer Klaus het vir haar tekste geskryf, onder andere die "Loreley":

Ich weiss nicht was soll es bedeuten,  
Since love has come to me,  
But all of the folk in the village  
Look angrily at me.

My old father threatens a beating,  
Mama says her heart will break,  
Because the young man I am meeting  
Is old Mr Levy's son Jake.

"But you are an Aryan German."  
Exclaims all the village vermin,  
Ah, how much I hate those venomous  
People whispering: "Jews are enemies,  
Jews are enemies,  
Jews are enemies."

(Keiser-Hayne 1990: 125 - 133)

Sy vertrek in Oktober 1936 na Amerika met haar kabaret en kom tot die besef dat "Cabaret ist dem amerikanischen Menschen nicht bekannt." Sy sterf in 1969 in Zürich (Keiser-Hayne 1990: 131 - 156).

### **Walter Mehring**

Hy studeer kunsgeskiedenis in München en Berlyn. Sy eerste ekspressionistiese lirieke verskyn in 1915. Hy sluit in 1918 by die Berlynse Dadaïste aan saam met George Grosz, John Heartfield en Richard Huelsenbeck. Deur Grosz en Heartfield leer hy Max Reinhardt ken. Vanaf 1919 tot 1921 skryf hy sy groot chansons. Daarna gaan hy vir sewe jaar na Parys en na sy terugkeer na Duitsland skryf hy baie tydskritiese kabarette. In 1933 word hy gedwing om vanweë sy politieke oriëntasie na Parys te vlug. Daarvandaan gaan hy na Wenen, vlug oral heen en beland uiteindelik in 1941 in die V.S.A. en verkry Amerikaanse burgerskap. In 1953 keer hy na Europa terug en vestig hom uiteindelik in Zürich. Mehring is een van die weinige - indien nie die enigste nie - Duitse digters van politiek-satiriese kabarette in Duitsland (Budzinski 1985: 168 - 170).

### **Erich Kästner**

Erich Kästner het homself in 1927 in Berlyn gevestig as teaterkritikus by verskeie koerante. Sy eerste satiriese gedigte het in 1928 verskyn en van sy gedigte is voorgedra in die "Wilden Bühne", "Katakombe" en "Tingeltangel". Sy werke word deur vooraanstaande kabarettiste voorgedra. Hy skryf soms onder die pseudoniem Fabian. Met sy sogenaamde "gebrauchsliryk", soos hy sy verse genoem het, het hy 'n nuwe saaklike dog poëtiese toon in sy verse verkry, satiriese verse wat maklik voorgedra kon word en tog literêr was (Budzinski 1985: 125 - 127). In *Fabian*, 'n "kabaret"-roman, verskyn sy beroemde inleiding oor die funksie al dan nie van hierdie "gebrauchsliryk".

### **(8) Kabaret in Berlyn vanaf 1945**

#### **Günter Neumann**

Hierdie tyd was besonder gunstig vir kabaret in Berlyn. Brecht, Kästner, Tucholsky, Mehring, Hollaender en baie ander kritiese skrywers se werk is as verbode verklaar in die Derde Ryk, maar dit het nie die opkomende geslag gekeer om met hul werke vorendag te kom nie. Een van die mense wat in 1946 aan die woord kom, is Willi Schaeffers met "Kabarett der Komiker". So stel hy vir Georg Thomalla en Klaus Günter Neumann bekend. Neumann was 'n lid van die jongere generasie wat sowel die teks as die musiek van sy werk kon behartig. Hy maak in 1948 'n film van sy werk onder die titel "Berliner Ballade", 'n film vol absurditeite, allegorieë en simbole. So het hy kabaret en die film bymekaar gebring (Zivier 1989: 57 - 63).

#### **Wolfgang Neuss**

Daar is niks wat vir Neuss taboe is nie. Hy tree op saam met Ursula Herking in 'n twee-persoonskabaret van Eckart Hachfeld. Hy lewer onder andere die kabaretnommer "Der Mann an der Pauke", geskryf deur Hachfeld, waarmee hy onmiddellik roem verwerf. In 1953 ontmoet hy vir Wolfgang Müller, 'n geniale improviseur en daarom die regte man vir Neuss. Müller sterf egter in 1960 in 'n vliegongeluk by Lugano. Duitsland het 'n kabarettis van formaat verloor (Zivier 1989: 70 - 82). In 1964 publiseer Neuss vir die eerste maal sy satiriese tydskrif "Neuss Deutschland". In 1965 tree hy op saam met Wolf Biermann van Oos-Duitsland. In 1967 werk hy saam met onder andere Hanns Dieter Hüsch en Franz Josef Degenhardt. Neuss besluit in 1973 om weg te doen met die tipiese Song-Sketch-Kabarett en verander die tradisionele Duitse kabaret in 'n aggressiewe revue-kabaret, veral deur sy kabaret die "Stachelschweinen". In sy "Das jüngste Gerücht" skryf hy soos volg:

Ich will gleich mal so fragen:  
Könnte man nicht  
die Todesstrafe einführen  
für Leute,  
die sie vorschlagen?

(Budzinski 1985: 191 - 192)

Ek wil terselfdertyd vra:  
 Kan mens nie  
 die doodstraf invoer  
 vir mense,  
 wat dit voorstel nie?

#### **(9) Das Kom(m)ödchen**

In Düsseldorf begin daar in 1947 ook 'n kabaret met die naam "Das Kom(m)ödchen" onder leiding van Kay en Lore Lorentz. Dit was polities-literêr getint, satiries, esteties en met literêre Verfremdung. Dit was een van die eerste na-oorlogse kabarette en was baie suksesvol. Baie bekende Duitse kabarettiste het hier opgetree, onder andere Ursula Herking, Hanne Wieder, Eckart Hachfeld, Volker Ludwig en Hanns Dieter Hüsch (Budzinski 1985: 139 - 141).

#### **(10) Die Distel**

Wat die "Stachelschweinen" vir Wes-Berlyn was, was die Distel vir Oos-Berlyn: 'n satiriese selfreinigingsinstituut. Die eerste Distelprogram is in Oktober 1953 begin deur Erich Brehm. Dit was 'n kabaret wat twee programme per jaar aangebied het oor ekonomies-ideologiese probleme (Budzinski 1985: 60 - 61). Anders as die Pfeffermühle in Leipzig was die Distel sosialisties ingestel. Brehm het onder andere van sy kabaret gesê dat indien mens nie positiewe satire kan gee nie, jy ook geen negatiewe satire kan gee nie (Zivier 1989: 85).

#### **(11) Die Tweede Generasie**

##### **Die Bedienten**

"Die Distel" het die einde van die eerste na-oorlogse Berlynse kabaretgenerasie beteken. 'n Groep, "Die Bedienten", het met 'n kabaret begin wat 'n provokatiewe inhoud gehad het. Die groep het vroeër "Die Kaktus" geheet en is nooit verbied nie, maar "Die Bedienten" se programme is wel enkele kere verbied. Hul 24ste program wat gehandel het oor sosialistiese demokrasie en die moraal was skerp satiries en is na drie dae verbied. Hul gaan na Wes-Berlyn, waar hul in die "Theater in der Lutherstraße" twee jaar later met hul programme begin (Zivier 1989: 86 - 87).

Een van hul bekendste nommers is "Ballade von Benedikt Bimmel", geskryf deur Volker Ludwig en getoonset deur Horst A. Hass:

Hört die Geschichte von Benedikt Bimmel,  
 welchen der Himmel selber gesandt,  
 uns zu erlösen von dem, was gewesen,  
 und von dem Bösen, das er gebannt!

...

BeBi in Berlin!

"Berliner, wählt BeBi! Denn BeBi heißt:  
 Berlin bleibt Berlin! BeBi: frech, humor-  
 voll, explosiv! BeBi: Der Duft der Weltstadt.  
 "Ulbricht hat 'nen großen Fimmel, der Ber-

liner steht uff Bimmel!"  
 BeBi in Bayern!  
 "Bayern, wählt BeBi! Denn BeBi heißt:  
 Bayern, Edelweiß und Bier! BeBi: urwüchsig,  
 volksverwurzelt, königstreu! Bayern und sein  
 uriger Benedikt g'hörn zamma!"

(Zivier 1989: 89)

Hoor die verhaal van Benedikt Bimmel,  
 Wat deur die hemel self gestuur is,  
 en ons daarvan verlos het, van wat was,  
 en van die bose, dit is verban!

BeBi in Berlyn!  
 "Berlyner, wat vir BeBi gekies het! Dan heet BeBi:  
 Berlyn bly Berlyn! BeBi: skaamteloos, vol humor,  
 eksplosief! BeBi: die reuk van 'n wêreldstad.  
 "Ulbricht het 'n groot voorhamer, die Ber-  
 lyner staan op Bimmel!"  
 BeBi in Berlyn!  
 "Bavarië, wat vir BeBi gekies het! Dan heet BeBi:  
 Bavarië, Edelweiss en bier! BeBi: oorspronklik,  
 volksverworteld, koningstrou! Bavarië en sy  
 orige Benedikt behoort tesame!"

Met hierdie nommer het Ludwig en Hass hulself oornag as jong  
 Duitse kabarettiste gevestig. Voor Hass hom tot kabaret gewend  
 het, het hy ernstige musiek bestudeer, en dit is duidelik sigbaar  
 in sy kabaretkomposisies: dit was toeganklik maar nie eenvoudig  
 nie, melodieus maar nie banaal nie. Sy belangstelling in kabaret  
 was vir die Duitse kabaret 'n suiwer wins (Zivier 1989: 89).

### **Die Wühlmäuse**

Hierdie groep het geen spesifieke politieke linie gehad nie, maar  
 alles en almal aangeval wat die moeite werd was. Daarom kon  
 hulle baie verskillende mense se tekste gebruik, mense wat aan  
 verskillende kante van die politiek gestaan het (Zivier 1989:  
 91 - 93). Enkele van hul programme was "Der Humor hat seine  
 Schuldigkeit getan", "Bonn Quichotte" en "Kleiner Mann, was  
 tun!". Na 1974 begin hul programme egter toenemend slapstick  
 raak (Budzinski 1985: 281).

### **Domizil: weer eens Neuss**

In 1962 begin Wolfgang Neuss weer eens met 'n kabaret, hierdie  
 keer in die Domizil-kelder in Lützowplatz. Dit was 'n polities-  
 satiriese eenmanrevue met die titel "Das jüngste Gerücht". Die  
 gevolge was sensasioneel:

Kein Christ ist Revanchist  
 das ist doch klar  
 man schreit solange:  
 Keine Politik an Universitäten!  
 bis der Rektor mancher Uni

nicht mehr weiß  
was Auschwitz war.

(Zivier 1989: 106)

Geen Christen is 'n wreker  
dit is tog duidelik  
mens skree solank:  
Geen politiek op universiteite!  
tot al die rektors  
nie meer weet  
wat Auschwitz was.

### **Wolf Biermann**

Biermann het ook nou te voorskyn getree. Hamburger van geboorte en uit 'n kommunistiese familie, het hy in Oos-Duitsland Politieke Ekonomie en later Filosofie bestudeer en by die "Berliner Ensemble" gewerk as regisseur. Sy "Songs und Lieder", voorgedra met ghitaarbegeleiding, plaas hom in die tradisie van Prévert, Brecht, Wedekind, Bruant en Villon (Zivier 1989: 108).

Saam met Robert Havemann word hy die middelpunt van die sosialistiese opposisie teen die burokratiese staatswerklikheid in Oos-Duitsland (Budzinski 1985: 27).

### **Das Bügelbrett**

In 1961 neem Hannelore Kaub in Heidelberg die kabaret "Das Bügelbrett", 'n studentekabaret wat reeds in 1959 gestig is, oor. In 1962 en 1963 behaal sy die eerste prys by 'n kompetisie by die Vrye Universiteit van Berlyn (Zivier 1989: 113). Sy skryf byna alle programme self en kry gloeiende resensies van onder andere Neuss. Sy tree op saam met haar man Erich en hulle beleef 'n hoogtepunt met die program "Black & White" in 1965. Sy verkry ook die steun van die jonger generasie (Budzinski 1985: 38 - 39).

### **(12) Les Enfants Terribles**

#### **Das Reichskabarett**

Hierdie radikale kabaret het sy ontstaan gehad in Junie 1965, maar sy tweede program in September 1966 in Berlin-Wilmersdorf was die eintlike begin met "Bombenstimmung", wat onder andere die Viëtnamprobleem belig het. Die motto: Wilmersdorf groet Saigon. Die begin, in dieselfde trant as die Moritatensangers, was saaklik-aggressief, voorgedra deur Alexander Welbat. Die Viëtnamvoordrag in hierdie kabaret, tesame met die Film-montage "Hab Bildung im Herzen", het die begin van 'n nuwe soort kabaret ingelui: dokumentasiekabaret. In een van hul latere programme, "Der Guerilla läßt grüßen" (1968) vind daar 'n interessante medewerking plaas met Karl Marx, Herbert Marcuse en Ernst Bloch. Dié politieke revue was 'n hoogtepunt in die kort geskiedenis van hierdie kabaret; die intelligente aggressiewe teks, die oorspronklikheid van vorm en die briljante voordrag was 'n

hoogtepunt in die Duitse kabaretgeskiedenis (Zivier 1989: 117 - 125).

"Das Reichskabarett" se tekste is onder andere geskryf deur Volker Ludwig van "Das Wühlmäuse" en Eckhart Hachfeld. Hachfeld het ook tekste geskryf vir Werner Finck, die "Bonbonniere", Wolfgang Neuss, "Kom(m)ödchen", "Stachelschweinen", "Die Bedienten" en "Medienkabarett". Erich Kästner het in sy resensie van "Der Geurilla läßt grüßen" die volgende: "Das ist Kabarett, wie es sein soll" (Dit is kabaret, soos dit moet wees) (Budzinski 1985: 205 - 206).

### **Insterburg-Quartett**

Hierdie kwartet het bestaan uit Reinhard Mey, Hannes Wader, Schobert & Black en Katja Ebstein. Hierdie kabaretgroep kry die naam "Deutschland kaputtestes Kabaret" (Duitsland se vergane kabaret) en kry hierdie bynaam met sy program "Musikalisches Gerümpel", 'n program met skaamtelose Songs, erotiese blatanthede, parodieë oor Freddy, Django en ander beroemde figure in die vermaaklikheidswêreld. Die resensente was radeloos met hul onsinverse en politieke sarkasme, amateuragtigheid en musikale clowneske voorstellings (Zivier 1989: 130 - 131).

### **(13) Kabaret in München na 1945**

#### **Die Schaubude**

München, met Wedekind se "Elf Scharfrichter" wat alles begin het, was nie sonder toeval die sentrum van die na-oorlogse kabaret in Duitsland nie. Die glansryke versameling skrywers, toneelspelers en komponiste wat hul binne drie jaar in "Die Schaubude" gevestig het, het begin met 'n "Propagandamarsch für die junge Demokratie". Mense soos Rudolf Schündler, Ursula Herking, Herbert Witt en die Kästnertoonsoonseter Edmund Nick het in die gees van Werner Finck se "Katakombe" opgetree. Van opera-parodieë tot die groteske was op hulle program (Zivier 1989: 143 - 145).

Vanweë die feit dat hulle baie van Erich Kästner en Joachim Ringelnatz se tekste gebruik gemaak het, was hul programme literêr van 'n hoë standaard. 'n Teaterskandaal vind plaas in September 1947 toe Herbert Witts 'n parodie skryf op Carl Orff se "Die Bernauerin" en daar met stinkbomme geprotesteer is (Budzinski 1985: 224).

#### **Die Hinterbliebenen**

Hierdie groep was van die begin af rondreisend en is gestig deur Gerhart Herrmann Mostar en Heinz Hartwig. Hulle twee het saam met toneelspelers, regisseurs en die confrencier Roman Sporer gewerk (Zivier 1989: 146). Na hulle eerste program in Bad Reichenhall het hulle vier jaar lank met hul sosialistiese programme gereis (Budzinski 1985: 106).

#### (14) Hamburg: Die Bonbonniere

Hierdie groep het uit belangrike kunstenaars bestaan soos Norbert Schultze, Ursula Herking en Eckhart Hachfeld, wat hier sy deurbraak gemaak het (Zivier 1989: 149). Hul openingsprogram was "Das ganze leben ist ein Karussell" (Die hele lewe is 'n mallemeule). Later het Wolfgang Neuss en Dieter Thierry by hulle aangesluit. Hulle laaste program in November 1950 was "Endstation - alles einsteigen" (Eindbestemming - alles moet inklim). Na hulle ontbinding het sommige voortgegaan onder die naam "Die Haferstengels" (Neuss, Thierry, Herking, Wolter en Stephan). Hulle het hul in Berlyn gevestig (Budzinski 1985: 30).

Daar was nog 'n tweede kabaretgroep in Hamburg, naamlik "Das Rendezvous". Dit is gestig deur 'n vorige "Bonbonniere"-lid Peter Ahrweiler (Zivier 1989: 150). Hulle is gestig in 1948 as literêr-politiese kabaret. In 1974 brand hulle gebou af, maar word saam met die "Kleine Komödie" herstel. Daarna het solo-kabarettiste en kabaretensembles hier opgetree (Budzinski 1985: 209).

Daar was nog enkele andere kabarette in Wes-Duitsland, onder andere "Die Amnestierten" in Kiel en "Das kleine Renitenztheater" in Stuttgart. Later begin die Katakombe-lid Trude Kolman met haar kabaret "Die kleine Freiheit". Sy werk nou saam met Erich Kästner, Friedrich Hollaender en Robert Gilbert. Ander bekendes hier was Hanne Wieder en Helen Vita. In 1953 ontstaan 'n konkurrent vir Kolman, naamlik "Die kleine Fische" van Therese Angeloff. Angeloff was 'n goeie teksskrywer met sterk politieke oortuigings. Haar kennis van operettechoreografie en haar satiriese en vars verse het haar 'n waardige opponent gemaak. Ook Michael Burk en sy kabaret "Die Zwiebel" (Die Ui), wat bekend geraak het as 'n Hitler-parodis, het goed gevaar in Bavarië (Zivier 1989: 152 - 164).

In Februarie 1955 word die Münchense Studentekabaret "Die Münchner Lach- und Schiessgesellschaft" gestig. Hulle het een van die populêrste kabarettensembles van alle tye geword. Van hul bekendste lede was Dieter Hildebrandt en Klauspeter Schreiner. Hierdie duo het so vinnig opgang begin maak dat hulle ander groepe in die skadu begin stel het (Zivier 1989: 165). Hildebrandt ontmoet vir Schreiner tydens sy universteitsjare en hulle begin aanvanklik met "Die Namenlosen". Hildebrandt het deurentyd as skrywer geopereer en het ook self opgetree (Budzinski 1985: 104).

Die nuwe, skerp en radikale wind wat in 1965 begin waai het met Wolfgang Neuss se "Neuss Testament" en in 1966 verder gevoer is deur die "Reichskabarett" se Viëtnamprogram, is voortgesit deur die studentekabarette. Die "Großen Drei" van die Duitse kabaret, "Lach- und Schießgesellschaft", "Stachelsweine" en "Das Kom(m)ödchen" het in die sestigerjare teenstand gekry van die "Polsterbank der Spötter" van Friedrich Luft (Zivier 1989: 173).

Politieke kabaret het altyd die funksie gehad om as bevrydende

geestige uitlaatklep vir die minderheid te dien. Speler en gehoor vorm 'n front teen die owerheid: die protagoniste van Wedekind en Biermann het gedurig met verbod en aanhouding te make gehad; die publiek, vanaf Finck se Katakombe via die nuwe kabarette na 1945 tot die Oos-Berlynse "Distel" het geen idee gehad waartoe alles sou lei nie (Zivier 1989: 170). Kabaret in Duitsland is polities, satiries, skerp omdat politiek die samelewing oorheers het, anders as in Frankryk.

### **(b) Wenen - "Nachtlucht en Fledermaus"**

Die *fin-de-siècle* Weense kuns en kultuur was eintlik die ideale agtergrond vir kabaret, maar die eerste poging was nog minder suksesvol as Wolzogen se Überbrettel in Berlyn. Die poging was deur Felix Salten (pseudoniem van Siegmund Salzmann, 1869 - 1947), 'n kritikus van literatuur en drama by die *Neue Freie Presse* in Wenen, veral bekend as die skrywer van die beroemde *Bambi*. Hy was lid van die prominente Jung-Wien, 'n groep wat bestaan het uit onder andere Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal en Arthur Schnitzler. Hulle het gereeld vergader in een van die beroemde Weense koffiehuisse in dié tyd, die Café Griensteidl. Salten besluit om die gedagte van 'n egte Weense kabaret voort te sit met die stigting van sy Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin. Ten spyte van die naam was die kabaret geen teater nie en het ook nie 'n eie lokaal gehad nie. Salten het beoog om sy kabaretgroep se optredes te inkorporeer by die bestaande teater wat hy gekies het, die Theater an der Wien, wat geen vaste program, personeel of repertoire gehad het nie (Segel 1987: 183 - 184).

Die openingsaand was op 16 November 1901. Die eerste program het bestaan uit gedramatiseerde ballades deur onder andere die digter Ludwig Uhland, gedigte van Wedekind en vertonings deur die bekende Weense vermaaklikheidskunstenaar, Hansi Niese. Die program was 'n totale mislukking sonder enige opvolg (Segel 1987: 184).

Hoewel Salten beoog het om die Jung-Wien Theater 'n egte Weense kleur te gee, het daar niks van tereg gekom nie. Een van die grootste redes vir die mislukking van die eerste Weense kabaret was die afwesigheid van die werk van die skrywers wat die program geïnisieer het. Een van die beste vertonings dié aand was 'n skaduspel, Ahasueres, van Georges Fragerolle en Henri Rivière, maar die werk is glad nie deur die gehoor verstaan nie en Salten het besef dat sy poging misluk het. Vir die volgende vyf jaar was daar geen nuwe pogings om kabaret in Wenen te begin nie (Segel 1987: 184).

Maar die een se dood is die ander se brood. Toe München se Elf Scharfrichter na Wenen uitwyk, het die geskiedenis begin verander. Een van die leiers hier was Marc Henry en die siel van die Elf Scharfrichter, Marya Dalvard. Kort voor lank het hulle by Ballgasse 6 die Nachtlucht-kabaret geopen. Dalvard het haar Münchense program net effens aangepas en hulle het die Weense kunstenaar, Carl Hollitzer, in diens geneem. Hollitzer het die vermoë gehad om sy liedere in die gepaste dialek te sing en hy



was baie gewild by die gehoor. Ander plaaslike talent het gou begin aansluit, onder andere Roda Roda (Alexander Rosenfeld, 1872 - 1945), die skrywer van *Waltzertraum*, Felix Dörmann (1870 - 1928) en Egon Friedell (Egon Friedman, 1878 - 1983). Ten spyte van die sukses van die kabaret, moes dit egter binne 'n jaar sluit. Twee persone het veral die aandag getrek: Peter Altenberg (Richard Engländer, 1859 - 1919) en Karl Kraus (1874 - 1936), die redakteur van die bekende literêre tydskrif *Die Fackel* (Segel 1987: 184 - 185).

Daar is hoofsaaklik twee redes vir die mislukking van hierdie groep. Die eerste is die lokaal en die tweede die program wat 'n simbiose was van Münchense en Weense kuns, twee onversoenbaarhede wat net nie wou werk nie. Dit het veral gelei tot 'n hewige botsing tussen Marc Henry en Karl Kraus, 'n geveg wat in die prokureurskantoor besleg moes word. Boonop was Wedekind moeilik oor die feit dat sy poësie en songs uitgevoer moes word deur figure soos Dalvard en Henry (Segel 1987: 185 - 192).

Die meeste van die Nachtlucht-ondersteuners het 'n nuwe begin gemaak met Theater und Kabaret Fledermaus naby Kärtnerstrasse, Wenen se besigste straat. Hulle het baie aandag aan dekor en kunstenaars gegee. Die auditorium self was goud en wit met rooi afwerking. 'n Klein, gesellige kroeg vol sjarme en goeie drank is ingerig. Die foyer was versier met handgeverfde teëls van karikature van bekende Weense persoonlikhede. Die werke van Gustav Klimt, Emil Orlik, Oskar Kokoschka en Carl Hollitzer is gebruik in die Fledermaus se versierings (Segel 1987: 192).

Hierdie kabaret het geopen in Oktober 1907 en hul idee was "to serve the cause of a true entertainment-culture by means of an organized, unified synthesis of all relevant artistic and hygienic elements." In die klein, halfronde auditorium kon die mense nou dramas, poësie-lesings, interpretasies van Maeterlinck, poësie van Wedekind en selfs danse op temas van Beardsley, asook werke van Altenberg, Friedell, Hollitzer en ander Weense avant-garde-skrywers bywoon. Kokoschka se skaduspel "The Speckled Egg", 'n proto-filmiese allegorie, is vir die eerste keer hier opgevoer (Vergo 1975: 148).

Ook die program van die Fledermaus was verskillend van die Nachtlucht. Marc Henry was steeds die artistieke direkteur, musiekleiding was weer in die hande van Hannes Ruch en Marya Delvard was steeds 'n ster, maar die Weense smaak was nie ten gunste van Wedekind se vreemde humor en kriminele toon nie. Dalvard het nou meer gekonsentreer op Keltiese liedere en tradisionele Bretonse klere. Literêre afwisseling is gebring deur Altenberg se sketse en humor (hy het trouens 'n kultusfiguur geword) en Friedell se essays, satires en verhale. Friedell het vir 'n tyd in Max Reinhardt se geselskap gewerk en het dus die wêreld van kabaret goed geken. Hy het in 1938 selfmoord gepleeg in 'n poging om arrestasie deur die Oostenrykse Nazi's na die Anschluss vry te spring. 'n Nuweling by die Fledermaus was Alfred Polgar (1873 - 1955), 'n Joodse musiekonderwyser in Wenen wat gelukkig die vervolging vrygespring het en hom later in

Amerika gaan vestig het (Segel 1987: 192 - 196).

Friedell en Polgar het baie goed saamgewerk en het van die Fledermaus se beste dramatiese werk gelewer. Hulle het kort, populêre werke opgevoer en die beroemdste hiervan was satires oor die onderwys- en eksamenstelsel in die skole. Dit is interessant om te sien hoe elke land sy eie tipe kabaret ontwikkel het. Die rou straatlied van Parys, Wedekind se makabere poësie, die skaduspele van die Chat Noir en Els Quatre Gats en die pantomimes en sosiale satire van München was in Wenen afwesig. Daarvoor was Wenen uiterlik te koninklik elegant en te bourgeois liberaal. Maar daar was alreeds onder die oppervlakte tekens van sosiale en politieke verandering wat reeds in die kunste 'n stem gekry het en veral sy forum in die joernalistiek van veral Karl Kraus gevind het (Segel 1975: 196 - 197).

Peter Altenberg het duidelik sy idee van kabaret uitgespel: "Cabaret - the theater of the Small Forms, the art of doing small things in the theater the way really big things are done. An art commended by ever fewer people now. One can write a 200-page novel and have it turn out superb. But one can also say the same in just three pages and have that turn out equally superb. The cabaret should also be, ideally speaking, a refuge of small art!" Van al die kunstenaars in die Fledermaus het niemand ooit die status van Altenberg bereik nie, hoewel hy nooit self opgetree het nie. Hy het in Friedell die perfekte vertolker gevind. Felix Saltan het nooit sy aptyt vir kabaret verloor nie, al het sy eerste poging misluk, en hy het 'n getroue ondersteuner van die Fledermaus gebly (Segel 1987: 198 - 199).

Behalwe die Altenberg-Friedell-kombinasie was daar nog lede van Fledermaus wat beroemde figure geword het: die humoristiese storieverteller Roda Roda en die skrywer-skilder Oskar Kokoschka. Die Fledermaus het sy hoogtepunt in 1907 en 1908 bereik, maar in 1908 neem die komponis Heinrich Reinhardt by Henry oor as artistieke direkteur en hy moes vanweë finansiële probleme die kabaret begin afskaal. Dit het ook die einde van die besonderse en beroemde Weense kabaret beteken. Programme het begin vervlak en na Reinhardt moes Leo Stein, 'n opera-librettis, die kabaret verder van ondergang red - sonder sukses. Die einde het in 1913 aangebreek toe die kabaret, onder direksie van die Schwarzbroers, verander is na die Femina-revue-teater (Segel 1987: 200 - 219).

In 1912 open die "Bierkabarett Simplicissimus" in Wenen. Dit het in die volksmond bekend gestaan as *Simpl* en is geïnisieer deur Egon Dorn. Hier het ook bekendes opgetree: Egon Friedell wat byvoorbeeld werk van Peter Altenberg voordra, komposisies van Ralph Benatzky en Robert Stolz word gehoor en Karl Farkas tree op as confrencier (Budzinski 1985: 237).

In 1926 begin die "Hölle" in Wenen in die kelderverdieping van die Theater an der Wien. Hulle het byvoorbeeld 'n parodie aangebied van die "Lustigen Witwe" met die titel "Die zweite Ehe der lustigen Witwe". Hul komiese eenakter "Alles für Slowenien" word in 1912 op politiese gronde verbied (Budzinski 1985: 111).

In 1931 begin Stella Kadmon 'n kabaret op die model van die Katakombe, "Der Liebe Augustin". Hier is die algemene Weense mengsel van geniale humor vervang deur bytende satire, parodie en kritiek. Oostenryk se ingewikkelde politieke en kulturele verhouding met Duitsland is verkondig en uitgebuit op die kabaretverhoog. Daarna begin Rudolph Spitz met Die Stachelbeere en ook die beroemde Literatur am Naschmarkt begin. Laasgenoemde het daarin geslaag om die populêre Weense teatertradisie te meng met politieke satire en die verskeidenheid van die Duitse kabaret. Toe Hitler in 1938 Wenen binneval, speel die Literatur sy laaste program met die titel "The Viennese goes Under" (Appignanesi 1975: 162).

In Maart 1934 open 'n polities-satiriese kabaret in Wenen, die ABC met werke van onder andere Tucholsky, Hans Weigel, Fritz Eckhardt en Willy Trenk-Trebitsch. In Februarie 1936 sluit Rudolph Steinboeck van die Literatur am Naschmarkt by hulle aan, maar hul laaste program was 'n operette "Die verlorene Melodie" in Maart 1938 (Budzinski 1985: 14).

## **6 Pole: "Krakau - klein groen ballonne"**

As gevolg van die Europese revolusies in 1848 is Pole geïsoleer van die res van Europa. Krakau, die ou hoofstad van Pole, het die sentrum begin word van die Poolse literatuur en geleerdheid, veral na die stigting van die Akademie vir Kuns en Wetenskap in 1872. Die klein stadjie was konserwatief en tradisioneel, maar ook die middelpunt van die Poolse Renaissance wat tussen 1890 en 1914 sy hoogtepunt beleef het. Liriese poësie is geskryf deur onder andere Staff en Kasprowitz en die Poolse skilderkuns bloei weer. 'n Nuwe gees begin posvat tydens die stigting van die bekendste kabaret in Poolse geskiedenis: die Zielony Balonik oftewel die Groen Ballon. Die kabaret het sy deure geopen tydens die Rewolusionêre Oktober in 1905. Die idee het begin by Kisielewski (1876 - 1918) wat ná 'n besoek aan Parys besluit het sy land is ryp vir artistieke kabaret (Segel 1987: 223 - 225).

Ten spyte van Kisielewski se voorkeur vir Warschau, het sy kabaret tog in Krakau, die bastion van konserwatisme en tradisie, ontstaan, en nie op die grondvloer van 'n vermaaklikheidsplek nie, maar in 'n koffiewinkel bekend as Cukierna Lwowska. Die gebou was naby die Akademie en was 'n gunsteling vergaderplek van kunstenaars en studente. Kisielewski was 'n soort Bruant en ook die eerste Poolse conférencier. Aanvanklik was die Groen Ballon 'n vergaderplek van skilders, maar daar is ook gesing, gedans en voorgelees. Dit herinner nogal baie aan Barcelona se Els Quatre Gats. Die verhoog was 'n klein podium naby 'n klavier en daar was geen skeiding tussen kunstenaar en gehoor nie. Die gehoor was elite en daar was besoekers uit Lwow, Warschau en Wenen. Die konserwatiewe bevolking in Krakau het egter moeilik aan die kabaret gesluk en het allerhande stories oor die kabaret begin versprei (Segel 1987: 226 - 233).

Na 'n insinking het die Groen Ballon egter weer goed op dreef gekom en die tweede periode word gekenmerk deur 'n verskuiwing van die artistieke na die literêre en vanaf 1906 het dit nuwe

krag gekry onder leiding van Boy-Zelenski. Na 'n besoek aan Parys het Boy-Zelenski verlief geraak op die chanson en dit het ook in sy werk gestalte gekry. Tog was die meeste van sy werk satiries, byna soos dié van Leon Xanrof van die Chat Noir, lig en humoristies. Daar was niks van die bitterheid en uittarting van die werke van baie ander Franse skrywers soos Rollinat nie. In Boy-Zelenski se hande was satire 'n wapen teen konserwatisme en tradisie, nie teen sosiale onreg nie. In sy werk het hy geen heilige koeie uitgelos nie - die kerk, die huwelik, familie, moraliteit en tradisie is onder 'n vergrootglas geplaas en uitgelig. Die verdeling van Pole in drie sones was byvoorbeeld geen onderwerp wat sommer net aangeraak word nie - behalwe deur Boy-Zelenski in "Song of Our Capitals and How Providence Endowed Them", 1907 (Segel 1987: 237 - 239).

Vir die jubileumviering van die Nasionale Museum in Krakau het Boy-Zelenski die volgende vers geskryf:

And the whole world  
Shouts: Long live!  
For hundreds of years  
May it add rubbish to rubbish.

(Segel 1987: 240).

Hy het ook 'n afkeer gehad aan die hoë priesters van die Poolse literêre kritiek, veral teen Stanislaw Tarnowski, professor in Poolse letterkunde aan die Universiteit van Krakau, 'n vyand van Poolse modernisme en volgens Boy-Zelenski eng en grootdoenerig. Een van sy bekendste satires in die Groen Ballon was dan ook gemik teen Tarnowski - "About the Very Naughty Polish Literature and Its Distressed Auntie" (Segel 1987: 240).

'n Gunsteling by die Groen Ballon was die jaarlikse poppekas. Die sukses van die skadu- en poppespel in Parys was die eintlike inspirasie, maar kunstenaars het ook die Poolse poppespel herontdek en dit het tot uiting gekom in die Groen Ballon. Die eerste poppespel in Februarie 1906 opgevoer - tydens die tweede jaar van die bestaan van die Poolse kabaret. Dit was 'n geslote vertoning voor 'n uitgesoekte gehoor en is nooit herhaal nie. Die sukses daarvan het egter tot 'n tweede gelei wat deur Boy-Zelenski hanteer is. In 1909 en 1910 is die bedrywighede in die Groen Ballon afgeskaal, maar ten spyte daarvan is die vertrek vergroot en 'n nuwe belangstelling in die Groen Ballon begin. Daar kon nou meer mense na die kabaret gaan kyk, maar die aanslag teen die kabaret het ook begin toeneem. Tog het die Groen Ballon 'n legende geword en ten spyte van die politieke onrus was die Pole aangevuur met 'n kabaretgees. 'n Kabaret in Warschau het begin (Momus), maar die Groen Ballon se dae was getel. Oorlog was om die draai en Pole was besig om sy onafhanklikheid na 125 jaar se verdeeldheid te verloor. Gelukkig het Boy-Zelenski die liedere van die Groen Ballon gepubliseer. Anders as in die geval van die res van Europa, kan die Groen Ballon steeds vandag besoek word, nie meer as 'n kabaret nie, maar as 'n kafee en museum vir Pole se bekendste kabaret. Die meeste van die oorspronklike dekor, prente en poppe bestaan steeds. Van al die ironieë in

Pole tydens die eeuwending waarteen die Groen Ballon so gekant was, is hyself seker die grootste ironie van almal (Segel 1987: 248 - 253).

## **7 Rusland: "Nog vlermuise"**

### **(a) Moskou**

Die eerste woord oor die vestiging van 'n kabaret in Rusland was die aankondiging in die tydskrif Russian Arts van 2 Maart 1908:

"On February 29, at 11 P.M., the opening of the intimate circle of the 'Letuchaya mysh' (The Bat) took place. The goal of the circle is to be a place of repose for its members and, at the same time, a studio for trying out experiments in the different arts, primarily dramatic since the majority of the members are actors in the [Moscow] Art Theater. But artists from other stages as well as several painters, musicians, singers, and writers have also joined it.

"The circle is made up of only 40 members so that the premises are quite small. They consist of a cozy cellar in which there is a sufficiently wide stage and an auditorium with a seating capacity of 60.

"The idea of the cabaret belongs to the artist of the Art Theater N.F. Baliev who followed the example of the Parisian cabaret, such as the 'Cabaret des Quat'z Arts' where artists gather and where after a mug of beer or punch one of the artists mounts the stage and sings couplets about topical issues of declaims verses of his own composition." (Segel 1987: 255).

Die naam van die kabaret, Die Vlermuis, herinner onwillekeurig aan die Weense Fledermaus. Dat hulle die naam aan 'n Oostenrykse woord sou ontleen, is nie so verregaande nie; Wenen was as kulturele sentrum die naaste aan Rusland; die Oostenryk-Hongaarse en Russiese Ryke het dieselfde grenslyne gehad. Die Hapsburgse hoofstad was ook bekend vir sy vrolikheid, sy kulturele lewe en sy kosmopolitiese karakter en was dus 'n logiese heenkome vir Russiese kunstenaars en intellektuele. Daar was groot belangstelling by die Russe in die werk van byvoorbeeld Arthur Schnitzler. Tog was die naam al ooreenkoms; die Russiese kabaret het 'n eg-Russiese inslag gehad en het uit die Russiese teater ontstaan (Segel 1987: 256).

Om die werklike wortel van Russiese kabaret te vind, moet mens ook die Russiese teatertradisies in ag neem. Vanaf 1902 het die Kunsteteater in Moskou sogenaamde kapustniki-feeste aan die einde van elke winterseisoen tydens vastyd gehou. Dit het beteken dat die teaters vir sewe weke sluit, behalwe dié teaters waar buitelandse stukke in vreemde tale opgevoer word. As gevolg van die belangrikheid van kool ("kapusta") in die Russe se Vastyddieet, het dié feestyd bekend gestaan as die "kapustniki". Tydens hierdie fees is die sitplekke in die teaters vervang met tafels waar mense aandete geëet het. Die akteurs was die kelners en die ouditorium was versier met tapiserieë en kranse, lanterns

het van die dakke af gehang, op die verhoog was twee orkeste weggesteek; mandjies met fluïte en ballonne het oral gestaan. Die mense het om 20:00 begin instroom en die ouditorium was in donkerte gehul. Sodra die gehoor gewoon geraak het aan die donkerte, word die saal met geluid gevul: trompetgeskal, tromslae, snaar- en blaasinstrumente word gehoor. Die ligte word terselfdertyd aangeskakel en konfetti en veelkleurige ballonne word losgelaat. Dan is 'n burlesk van Helena van Troje aangebied en Rachmaninoff het "The Apache Dance" gedirigeer. Nommers het mekaar vinnig afgewissel en is onderbreek deur grappies en sirkusitems. Dit is dan ook hierdie feeste wat die kabaret in Rusland aangemoedig het (Segel 1987: 257 - 259).

Soos kabarette elders het ook Moskou se Vlermuis eers lewe na middernag gekry, want die akteurs in die kabaret moes eers hul verpligtinge saans in die teater nakom. Van die spelers was onder andere Tsjechov se vrou Olga Knipper en die stigter van die Vlermuis, Nikita Baliev. Baliev was kort, stewig met 'n ronde gesig en 'n swaar neus en lippe, uitdrukkingsvolle oë en 'n yl klompie hare. Hy was die toonbeeld van energie en 'n perfekte confrencier. Aanvanklik was Die Vlermuis se program impromptu en die spelers het 'n besondere aanvoeling vir parodie gehad. Soos in die geval van Max Reinhardt se Schall und Rauch was parodie geen vreemde verskynsel by die Russiese kabaret nie (Segel 1987: 259 - 261).

Hierdie parodie-geöriënteerde, hoogs informele en na-aan-die-publiek-kabaret het tot 1909 in hierdie lokaal bly bestaan, maar as gevolg van die sukses moes hulle oorweeg om te trek. In die nuwer, groter teater het hulle voortgegaan met parodieë, maar ook meer eenakters en dramatiese sketse en danse aangebied. Ook die chanson het sy regmatige plek hier ingeneem. Die gees van Die Vlermuis was steeds sy improvisasies en spontane bydraes wat nie aangetas is deur die groter lokaal nie. Tydens 1912 word Die Vlermuis verder vergroot, maar die teater was steeds intiem. Parodieë oor die teater self was steeds die gewildste, en selfs Tsjechov, Turgenev en Pushkin se dramas en verhale is geparodieer. Hulle het ook begin met "living-doll"-items, wat gebaseer was op die skadu- en poppespel. Hiertydens het regte akteurs hulle as poppe voorgedoen en 'n tablo voorgestel, om dan net skielik tot ware lewe te spring, te dans en poësie voor te dra en weer "leweloos" te eindig. Een deel van so 'n "living-doll"-program was op internasionale werke gebaseer, terwyl die ander deel eg Russies was. Omdat so 'n "living-doll"-opvoering met visuele effekte werk, maar ook met die vaardigheid van die akteurs om hul rolle op dié manier te vertolk, was daar baie klem op kostuums en dekor. Die tradisionele maskers van die Italiaanse commedia dell'arte - Harlekyn, Pierrot en Colombine - was die inspirasie vir baie produksies (Segel 1987: 262 - 267).

In 1920 emigreer Baliev sonder definitiewe rede na Parys, maar dit is heel moontlik dat die moeilike jare na die Eerste Wêreldoorlog, die gevolge van die Oktober-revolusie in 1917 en die benarde ekonomiese toestande in Rusland dit vir hom moeiliker gemaak het om Die Vlermuis te bedryf. As hy geweet het dit sou heelwat makliker begin gaan, het hy dit dalk oorweeg om te bly,



maar in Parys versamel hy nog Russiese vlugteling en begin daar met 'n voortsetting van Die Vlermuis, "Théâtre de la Chauve-Souris". Hierdie kabaret was so suksesvol dat hulle selfs in Amerika uiters suksesvolle toere gehad het (Segel 1987: 269 - 275).

Intussen moes Die Vlermuis in Moskou, ten spyte van ernstige pogings om dit aan die gang te hou, sy deure in 1922 finaal sluit. Pogings daarna om die kabaretttradisie in die Soviet-Unie aan die gang te hou, was uiters moeilik, maar Die Vlermuis was nie die enigste kabaret in Rusland nie (Segel 1987: 267 - 277).

### **(b) St. Petersburg**

In 1909 open Meyerhold die Lukomore in St. Petersburg, maar hoofsaaklik as gevolg van die gebrek aan literêre gehalte van die tekste moes hy binne 'n week weer die deure sluit. In 1910 open hy "Die Huis van Tussenspele", wat hy anders benader as gevolg van die mislukking van Lukomore. Anders as die Lukomore bied hy 'n program met groter verskeidenheid aan, maar ook hierdie een misluk. Ten spyte daarvan, het hy steeds so 'n groot liefde vir kabaret gehad dat hy 'n derde een, "Verdwaalde hond", begin (Segel 1987: 277 - 279).

Hierdie kabaret het sy deure in 1911 geopen. Sy geskiedenis was kort, maar interessant. Tussen 1913 en 1914 was dit die sentrum van St. Petersburg se literêre lewe en het 'n groot rol gespeel in die ontwikkeling van die Russiese literêre modernisme. Van die bekendste besoekers hier was Blok, Ivanov en Akhmatova. Die breinkind van Boris Pronin (1875 - 1946) het ontstaan uit 'n literêre sirkel, die "Artistic Society of the Intimate Theater". Ten spyte van die mislukking van sy ander kabarette, het Meyerhold met hernude ywer die klam en bedompige wynkelder verander na 'n taverne met groot vuurherde en grotagtige vertrekke. Die mure is versier met fresko's deur bekende Russiese skilders en het die bymekaarkomplek van al die "verdwaalde honde" van die Russiese kunslewe geword (Segel 1987: 303 - 305).

Pronin se aanvanklike doel was nog 'n teater in die vorm van die Italiaanse commedia dell'arte, maar die wens is nie vervul nie. Daar is wel dramatiese werke opgevoer, maar dit het meer 'n literêre salon geword. Meyerhold was so teleurgesteld hiermee dat hy hom van die kabaret onttrek het, maar dit het sonder hom bly voortgaan. "Die verdwaalde honde" was baie eksklusief en het net kunstenaars, skrywers, musici en hul vriende toegelaat en daar was baie wedywing onder die Russiese literatore om toegelaat te word. Dit het gelei tot samedromming voor die gebou en Pronin wou dit vermy. Daarom het hy later 'n groot toegangsfooi gevra. Omdat dit 'n literêre salon geword het, was literêre aktiwiteite belangriker as die dramatiese. Dit is dan ook hier waar die groot stryd tussen die twee avant garde groepe, die Futuriste en die Akmiëte, begin het. Dit het bygedra tot die kabaret se status as dié literêre milieu in sy tyd (Segel 1987: 305 - 307).

Die "Verdwaalde honde" was informeel, eklekties en impromptu, die atmosfeer feestelik en vol kameraderie, soos Mikhail Kuzmin sê:

From the birth of the cellar  
Barely a year go by,  
But the "Dog" has bound us together  
In a merry-go-round of close friendship.  
If your spirit is burdened with care,  
Descend into the depths of the cellar  
And there rest from your woes.

We pull no long faces;  
We're ready ever to drink and to sing.  
You'll find here singers, ballerinas,  
And artists of all sorts.  
Pantomime and shows  
Are performed for no reason by Général de Kroughlikoff.

(Segel 1987: 309)

Benewens poësie-lesings is daar ook heelwat lesings oor die literatuur gehou, onder andere deur Sergei Auslander oor "Theatrical Dilettantism", 'n lesing wat die kabaretkuns se gekultiveerde illusie van 'n nie-professionele, spontane opvoering in diepte ontleed. Een van die Russiese Formaliste, Viktor Shklovsky (1893 - 1984), wat hom by die Futuriste geskaar het, het byvoorbeeld 'n lesing gelewer oor Futurisme en die geskiedenis van taal, 'n lesing wat beskou word as die eerste duidelike voorbeeld van Formalisme. Benewens lesings, poësie-voorlesings en besprekings, het hulle ook baie aandag gegee aan bekende persone. Een van die aande is byvoorbeeld gewy aan die Russiese ballerina Tamara Karsavina. Ook buitelanders soos die stigter van die Italiaanse futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, het aandag geniet (Segel 1987: 309 - 313).

Die opvolger van die "Verdwaalde honde", "Komiese Halte", het in 1916 tot stand gekom toe eersgenoemde in 1915 volgens polisie-opdragte moes sluit. Hierdie kabaret was groter en meer oordadig en in teenstelling met "Verdwaalde honde" kommersieel. Die atmosfeer in 'n post-revolusionêre Rusland het egter veroorsaak dat hierdie deure in 1919 moes sluit (Segel 1987: 318).

"Die Skewe Spieël", wat sy ontstaan in 1908 gehad het (op dieselfde dag as Meyerhold se "Strand"), was die breinkind van A.R. Kugel en sy aktrise-vrou Zinaida Kholmskaya. Hulle het dit beplan as 'n kombinasie van kabaret en teater waarin kort dramas afgewissel sou word met kabaretnommers. Hulle was baie gekant teen die tradisionele Russiese teatermetodes en dramas en het satire en parodie gebruik om hul hierteen uit te spreek. Dié skewe spieël is die groteske spieël van die parodie en satire wat vanweë die uitbeelding van verwronge beelde 'n nuwe visie moontlik maak. Die publiek het die kabaret entoesiasties ontvang, maar die programme was nie altyd bevredigend nie. Die bestuur verander in 1910 en "Die Skewe Spieël" kan beskou word as 'n miniatuurteater eerder as 'n kabaret (Segel 1987: 279 - 298).



Die periode 1910 tot 1915 was een van die suksesvolste pogings in die Russiese teater-kabaretgeskiedenis. Die kabaret het daarna steeds bly voortbestaan, maar met die spanning van die Burgeroorlog was daar soveel probleme om die kulturele lewe aan die gang te hou dat dit sy deure in 1918 gesluit het. In 1925 begin hy weer (in Leningrad - die nuwe naam vir St. Petersburg) met 'n poging wat tot 1931 geduur het. Die nuwe Rusland was nog nie gereed vir kabaret nie (Segel 1987: 279 - 303).

Kenmerkend van die Russiese kabaret is dat dit nie die normale Westerse vorm van kabaret aangeneem het nie. Die aard van die regering en die alomteenwoordigheid van die polisie het dit onmoontlik gemaak om die Weste se sosiale en politiese satire te gebruik. Die Russe het dus een van die belangrikste aspekte van die Westerse kabaret gemis. Daar was ook nooit enige uitstaande sangers of digters wat spesifiek met kabaret geassosieer kon word nie. Die teater en die literêre gesprek het dominant gebly (Segel 1987: 319 - 320).

## **8 Engelstalige kabaret**

### **(a) Engeland**

Kabaret in die egte Europese tradisie het nooit regtig sterk in Engeland gestaan nie; nie as ontmoetingsplek vir kunstenaars of as 'n sentrum vir satiriese kommentaar nie. Die rede of redes hiervoor is onseker. Een moontlikheid is die feit dat Engeland baie meer demokraties as die res van Europa is en dus nie eintlik die regte atmosfeer vir satire het nie. Daarbenewens was die Engelse pers die draers van inligting en mense kon maklik hul klagtes in die koerante lug. Dit was dus nie nodig om van ander vorme van protes gebruik te maak nie. In Duitsland was kabaret byvoorbeeld die plaasvervanger vir 'n minder vrye pers; in Engeland is daar vrye meningsuiting (Appignanesi 1975: 164).

Die Engelse verhoog was dus voor die oorlog hoofsaaklik gewy aan volskaalse teater of die music-hall. Laasgenoemde het natuurlik sy deel aan humor, maar enige sosiale kommentaar of politiese satire sou 'n blote toevalligheid wees. Boonop het weinig ernstige Engelse skrywers of intellektuele van hierdie medium gebruik gemaak om hul werk aan te bied. Die werk van Oscar Wilde, George Bernard Shaw en Gilbert en Sullivan het nooit enige toeskouer uit sy sitplek geskok nie; die gewilde "pub-entertainment", wat moontlik die naaste aan kabaret kom, was selde meer as blote vermaak. Dit was dieselfde in die geval van die Engelse revues. Die Café de Paris, die tussenoorlogse uiters gewilde vergaderplek, het in Noël Coward sy sterkste satirikus gehad. Coward kom dan ook die naaste aan die tradisie van die Franse en Duitse chanson-tradisie. Ten spyte van die teenwoordigheid van Marlene Dietrich, Eartha Kitt en Beatrice Lillie, was die sosiale en politiese satire, artistieke nuwighede en vermaak wat eie is aan kabaret, in die Café de Paris afwesig. Boonop was die Café de Paris vir die élite en nie vir die hele publiek of 'n intieme groepie kunstenaars nie (Appignanesi 1975: 164).

'n Ander moontlike rede kan in die Engelse kultuur lê. Daar was wel 'n opbloeï van satire in die Sestigerjare, maar die kulturele klimaat in Engeland is baie anders as in die res van Europa. Die Engelse het hulle min gesteur aan avant garde kunstenaars en bewegings, op die gebied van kuns sowel as politiek. Daarom is dit nie verbasend nie dat, toe daar wel 'n soortgelyke beweging deur Wyndham Lewis begin is (The Cave of the Golden Calf), dit op die lees van die Franse kabaret geskoei was. Die doel van die "Golden Calf" was om "a desirable intimacy between all artistic classes" te skep en om "throughout the night a refuge place, an atmosphere for vivid colours, music, and motion" beskikbaar te stel. Toe die Engelse digkuns in die Dertigerjare 'n politiese kleur begin kry het, wou hulle nie hul ernstige satires 'n populêre kleur gee nie. Selfs vandag nog is kabaret in Engeland beperk tot 'n intieme ontklee-klub of "show" waar sang en musiek bloot bykomstighede is tot provokatiewe naaktheid (Appignanesi 1975: 165).

In 1939, eintlik tydens die hele oorlog, was daar egter wel in Londen kontinentale kabaret, aangebied deur vlugteling uit Duitsland en Oostenryk. Nadat hulle Engels magtig geword het, het hulle hul tradisionele kabaret aan hul eie mense en aan die Londenars gebied. Die doel hiervan was meervoudig: enersyds het dit die vlugteling help oorleef in 'n vreemde land; andersyds het hulle baklei teen fascisme, maar ook vir die Engelse 'n idee gegee van wat Hitler werklik alles gesê het. Hulle het gebruik gemaak van die chanson en skerp politieke satire en gewoonlik 'n karig versierde verhoog gehad wat hulle effektief kon gebruik (Appignanesi 1975: 165).

Een van die Engelse komponiste wat benewens ernstige musiek ook kabaretmusiek geskryf het, was Benjamin Britten met sy "Cabaret Songs". Hierdie liedere van hom word vandag onder andere deur Hanna Schaer gesing en is as 't ware herontdek.

#### **(1) The Lantern**

Die eerste vreemdelingskabaret in Londen is gestig deur Oostenrykse vlugteling. Die naam daarvan het ook iets van die aard daarvan oorgedra: The Lantern, 'n verengelsde vorm van Karl Kraus se satiriese oorsig, The Torch. Die groep het onder andere bestaan uit Hannah Norbert, Marianne Walla, Fritz Schrecker, Martin Miller en Rudolf Spitz, byna almal lede van die Weense Kleinkunstbühne. Hulle het dan ook kabaret aan Engeland voorgestel en stukke soos "The Good Soldier Schweik" en "Volpone" aangebied. Hulle het Wenen onder Hitler se heerskappy voorgestel deur middel van vinnige sketse, chansons en geïmproviseerde dekor. Hulle het Wagner se karakters in "Das Rheingold" na Hitler en sy trawante verander (al singende, natuurlik) en die lot van die vluggende vreemdelinge voorgestel. Die titels van die revue's is veelseggend: "On the Way", "From Adam to Adolf", "No Orchids for Mr Hitler" en "Here is the News". Een van die gebeure by The Lantern het per toeval tot 'n internasionale gebeurtenis aanleiding gegee. In die groep se tweede program het Martin Miller 'n Hitler-parodie met die titel "The Führer Speaks" gedoen waarin hy Hitler perfek namaak. Die BBC het hierdie

program op 1 April 1940, Aprilgekdag, uitgesaai. Die program het onder andere gehandel oor Duitse belange in Amerika en die aantal sogenaamde Duitsgesindes in Amerika. Die CBS, wat die program gehoor het, het gedink dat dit werklik Hitler was en was paniekbevange. Hulle was egter nie die enigste wat deur Miller geflous is nie (Appignanesi 1975: 166 - 167).

## **(2) Four and Twenty Black Sheep en die Little Theatre**

In Julie 1939 het Duitse vlugtelinge onder wie John Heartfield, Egon Larsen en Frederick Gotfurt, 'n teatergroep gestig met die naam Four and Twenty Black Sheep wat in die West End Arts Theatre opgetree het met die revue "Going, Going -Gong!". Dit was 'n satiriese geveg teen Nazisme met gedigte en songs van onder andere Brecht, Mehring en Ringelnatz. Hoewel hulle suksesvol was, kon hulle vanweë die gebrek aan geld nie voortgaan nie. Baie van sy lede het egter onder aanvoering van Erich Freund en Gotfurt by die Little Theatre aangesluit, 'n groep wat gesubsidieer was deur die "Free German League of Culture". Hulle het voortdurend satiriese revues opgevoer en was baie suksesvol. Hierdie tipe satires sou eers weer twintig jaar later in Londen gesien word (Appignanesi 1975: 168 - 170).

In Oktober 1960, met sy terugkeer van Amerika, het Kenneth Tynan in "The Observer" gepleit vir die stigting van 'n satiriese kabaret wat kon dien as voedingsbron vir non-konformisme en satire. Hy wou die satire van die Amerikaners aan sy eie mense bekendstel, want Engeland het "no place where intelligent like-minded people can spend a cheap evening listening to cabaret that is socially, sexually, politically pungent". (Appignanesi 1975: 178). Hy het die gebrek aan politieke kabaret betreur - Brecht en Weill is beïnvloed deur die Berlynse kabaret in die Twintigs, Amerika het Nichols en May, Mort Sahl en Lenny Bruce. Engeland het niemand nie (Tynan 1975: 179).

Sy droom word agt maande later bewaarheid toe vier jong mans - Jonathan Miller, Alan Bennett, Peter Cook en Dudley Moore - in 1961 satiriese kabaret in die West End opvoer wat die publiek laat dubbelde vou van die lag. "Beyond the Fringe" het een van die bekendste Engelse groepe geword en het uit studenterevue en kabaretwerk ontstaan. Hoewel hulle satire mak was in vergelyking met hul Duitse en Amerikaanse eweknieë was dit revolusionêr in sy eie opset. Hulle het 'n oplewing in die Engelse satire gebring (Appignanesi 1975: 178 - 179). Hulle het nie so ver gegaan soos Tynan gehoop het nie, "but immeasurably further than one had any right to expect." (Tynan 1975: 180).

Net soos in Amerika was die oplewing in Engelse satire gekoppel aan die protesbeweging. Die establishment was gedurig gekritiseer en aangeval en die politiek en die Koue Oorlog was 'n voortdurende skyf vir aanvalle. "Beyond the Fringe" was 'n revue in kabaretstyl en is in Oktober 1961 opgevolg deur die "Establishment" in Soho, die eerste ernstige satiriese klub. Dit was 'n intieme omgewing en vry van enige sensuur en het vir twee jaar die hoofkwartier van die "bright, new England" geword, ondersteun deur die satiriese tydskrif "Private Eye" (Appignanesi

1975: 180). Tynan sê hierdie kabaret "engaged more in nibbling than in biting. Whether the nominal target is the Church, the Tory Party, Civil Defence, linguistic philosophy or the BBC, the real target is nearly always the same: namely, the cloying, paternal tone traditionally adopted by top people when addressing the rest of us. This is the show's strength; but also its limitation." Tynan sê ook dat geen politieke kabaret suksesvol is as daar nie minstens 'n kwart van die gehoor uitloop nie (Tynan 1975: 180).

Tog was dit steeds niks in vergelyking met die satires van Lenny Bruce, wat in 1962 in die Royal Court in Londen opgetree het, nie. Tydens sy optrede hier het daar wel mense uitgeloop. Baie van die Engelse publiek kon Bruce se Amerikaanse idioom nie verkeer nie en Bruce is 'n tweede besoek aan Engeland geweier. Die uitsending van die eerste Britse satire oor televisie was 'n volgende groot geleentheid in die Britse kabaretgeskiedenis. "That Was The Week That Was" was 'n program wat politieke en sosiale gebeurtenisse gesatiriseer het en kan as 'n regte televisie-kabaret beskou word. Die lewende ateljeegehoor saam met die karige verhoog en kamerawerk asook 'n atmosfeer van rook en gesels het die teater se sogenaamde vierde muur deurbreek. Die reeks is in 1963 beëindig en dit het saamgeval met die sluiting van die "Establishment". Die oplewing in Britse satire het nog slegs geleef in die werk van Monty Python. Engelse kabaret sou eers in die tagtigerjare weer 'n plek word vir artistieke eksperimente (Appignanesi 1975: 180 - 183).

Die volgende fase in die Engelse kabaret het in 1979 begin met die terugkeer van die konserwatiewe regering. Nuwe kabarette word geopen: die Comedy Store, die Comic Strip, Cabaret Futura. Oral word "pubs", teaters en konsertsale na kabaretruimtes verander. Die voedingsbron hierdie keer was die "punks", die regering se pogings om weer die "Great" in Groot-Brittanje terug te sit, die koningsgesin, die vryemarkstelsel, die atoombom, alles te midde van 'n resessie. Die nuwe geslag maak grappies oor die Iere, die Pakistani's en die Wes-Indiërs, oor skoonma's en vrouens. Een van die bekendste figure hier was Alexei Sayle, wat via die kunsskool en 'n klein Brecht-geselskap by die Comedy Store beland het. Ook Tony Allen wend hom tot kabaret met sy "Alternative Cabaret". Allen was 'n soort Engelse Karl Valentin en sy kabarette was hoofsaaklik politiek van aard. Interessant is die feit dat min van die "new wave"-kabarettiste vrouens was. Die seksistiese grondslag van die tradisionele komedie, die probleme wat vrouens gehad het om in die openbaar te mag praat en die vooroordeel van hoe 'n vrou op die verhoog lyk, het dit vir vrouens baie moeiliker gemaak om op te tree. Hierdie diskriminasie het dikwels as onderwerp vir komediantte gedien (Appignanesi 1975: 183 - 186).

### **(3) Cabaret Futura**

Van al die kabarette wat in Brittanje in die afgelope paar jaar ontstaan het, is die Cabaret Futura van Richard Strange in Soho die belangrikste. Dit toon 'n merkwaardige ooreenkoms met die Weimar-kabaret en Strange sê self dat die ooreenkomste tussen die

Dertigerjare en Tagtigerjare merkwaardig is: "the re-emergence of international anti-semitism, massive unemployment and rearmament and, balanced against that, people dressing up and the cult of decadence". Strange se idee was om 'n plek tot stand te bring wat 'n sosiale sowel as 'n estetiese atmosfeer het, om die afstand tussen gehoor en kunstenaar sover moontlik uit te wis en om dié soort gehoor en genres te vermeng. Cabaret Futura het oornag gewild geword en moes later na 'n groter lokaal verskuif. Dit het die fokuspunt en ontmoetingsplek geword vir modes, fotografie, films en musiek, 'n reaksie teen televisie. Omdat die kabaret later volgens Strange 'n plek geword het wat te veel volgens die mode handel en in die skinderkolomme bespreek word, het hy besluit om dit te sluit. In 1982, na 'n reis deur die VSA, begin hy 'n nuwe kabaret, The Slammer, volgens hom 'n lokaal waar werkende en ontwikkelende kunstenaars gewerk het (Appignanesi 1975: 188).

Die stukrag vir die Britse kabaret het dus gekom van alternatiewe komedie en satire; in New York is kabaret aangespoor deur die eksperimentele avant garde in die visuele kunste en musiek. Min kunstenaars het daarin geslaag om die Britse new wave van satire te verbeter. Kabarette in Soho het gemaklik oor die grense van tradisionele genres beweeg. Die oplewing in kabaret het gepaard gegaan met 'n oplewing in kreatiwiteit - waar anders, in 'n kunsmatige wêreld van die televisie, kan mense intiem verkeer as in 'n rookge vulde, oorvol kabaretteater? Waar anders kan hul van passiewe toeskouers verander na aktiewe deelnemers, kan hul aan ernstiger kuns deelneem en terselfdertyd vermaak word en waar anders kan formele konvensies oorboord gegooi word as juis in kabaret (Appignanesi 1975: 190)?

#### **(b) Amerika**

Terwyl die Duitse kabaret in die Sestigerjare polemies en revolusionêr was, het Engeland en Amerika 'n oplewing van die satire beleef. Hierdie Anglo-Amerikaanse kabarettiste het ook gespot met die tradisionele, met dogmatisme, met politieke en filosofiese idees, maar in die oë van Europa was hulle steeds te tradisioneel. Tog het hierdie satirici 'n volskaalse aanval op hul samelewings begin loods op 'n manier wat tog uniek was. Dit het begin met die sogenaamde "beat"-generasie. Die "beats" was mense wat geprotesteer het teen tradisionele Amerikaanse waardes, die beperkende, materialistiese en eng waardes van die wit voorstedelike middelklas waarvan Eisenhower die verteenwoordiger was. Hulle manier van protesteer was veral om 'n lewenstyl voor te stel wat reëlreg teenoor dié van die Amerikaanse bourgeoisie staan. Soos die bohemers in Bruant se tyd het hulle hulself geïdentifiseer met die underdogs en uitvaagsels, hulle het baie on-Amerikaanse gepraat en aangetrek, 'n minder skynheilige vorm van seksualiteit verkondig en aangedring op die eksistensiële en artistieke waardes van ervarings eerder as die materiële en ambisieuse. Net soos die avant-garde in Europa na die Eerste Wêreldoorlog het hulle ook jazz-musiek as hulle "klank" aangehang omdat die swartes deur hierdie musiek ook teen die Amerikaanse middelklas gerebelleer het. Ironies genoeg het dit daartoe gelei dat jazz finaal deel geword het van Amerika (Appignanesi 1975:

173 - 174).

Een van Amerika se veelsydige komponiste was George Gershwin (1898 - 1937) wat volgens Isaac Goldberg met een voet in Tin Pan Alley gestaan het en met die ander voet in Carnegie Hall. Hy het jazz sowel as ernstige musiek sowel as musiek wat met kabaret geassosieer kan word, gekomponeer. Sy broer Ira het meestal die lirieke geskryf. So ook kan die musiek van Cole Porter en Jerome Kern in meer as een kategorie geplaas word. Een van hul beroemde tydgenote, Arnold Schönberg (1874 - 1951), wat naby Gershwin gewoon het in Hollywood in 1936, het ook kabaretmusiek geskryf. Hierdie musiek, in 1900 gekomponeer onder die titel *Brettli-Lieder*, oftewel *Cabaret Songs*, stem nog uit sy Berlynse periode. 'n Ander Amerikaanse komponis wat ook met albei voete in verskillende musiekwêrelde gestaan het, is Leonard Bernstein, wat ook soms sy eie lirieke geskryf het (Vignoles 1988: 2). Porter weer se liedere was hoofsaaklik gemik teen die New Yorkse rykes en bereik 'n hoogtepunt in "The Tale of the Oyster":

Down by the sea lived a lonesome oyster,  
Every day getting sadder and moister.  
He found his home life awfully wet  
And longed to travel with the upper set.  
Poor little oyster!

...

Back once more where he started from,  
He murmured, "I haven't a single qualm,  
For I've had a taste of society,  
And society has had a taste of me."  
Wise little oyster!

(Vignoles 1988: 2 - 6).

"Tale of the Oyster" is aanvanklik óf misverstaan óf nie aanvaar nie en is eers na Porter se dood gepubliseer. Die komponis William Bolcom, man van die bekende sangeres Joan Morris, het ook heelwat kabaretsongs geskryf, veral op die modelle van Schönberg en Britten (Vignoles 1988: 3). Daar is ook enkele ander liedere wat aanvanklik gewilde Amerikaanse musiek geword het, maar later in die vergetelheid verdwyn het en nou herontdek is, geoordeel aan die aantal opnames wat deesdae daarvan verskyn, byvoorbeeld deur Sarah Walker (*Blah Blah Blah and other trifles...*), Jill Gomez (*Cabaret Classics*) en Hanna Schaer (*Cabaret Songs*).

Klein klubs het oral in Amerika begin opskiet, plekke waar die "beats" mekaar kon ontmoet te midde van jazz-musiek. In San Fransisco se "hungry i" is "beat"-gedigte voorgedra, dikwels saam met die klank van jazz. Behalwe vir die afwesigheid van sosio-politiese satire en politiek self, was daar 'n parallel met Duitsland se Neue Sachlichkeit. In 1953 maak Mort Sahl sy debuut, Amerika se eerste confrencier en politieke humoris, oftewel "stand-up comedian" soos die Amerikaners na hom verwys het. Hy sou die Amerikaanse kabaret saam met Shelley Berman, Mike Nichols, Elaine May en Lenny Bruce vir 'n dekade oorheers.



Hierdie groep was anders as die tradisionele Amerikaanse nagklubkomediante soos Bob Hope - hulle egte satires sou hulle laat uitstaan bo ander soortgelyke kunstenaars. Hulle het hulle eie werk geskryf, was gemaklik op die verhoog, byna asof die verhoog nie bestaan het nie, en het direk met die gehoor gepraat. Hulle houding teenoor die gehoor was intiem dog nie eie nie, want hulle moes die misterie van die verhoog deurbreek en terselfdertyd hulle gehoor se meelewing kry - net soos die tradisionele kabarettiste. Hulle het die politieke taboe's deurbreek en doelbewus gesatiriseer, iets wat selde op die Amerikaanse verhoog gewaag is. Hulle het meer as vermaak gebied; hulle was satiriese kunstenaars (Appignanesi 1975: 174 - 175).

Hulle het gekonsentreer op die uitmekaartrek van skynheilige sentimentaliteite en vooroordele van konvensionele rolle. Hulle het skoktaktieke gebruik, siek verhale vertel in 'n taal wat 'n mengsel was van die ghetto, jazz, Jiddish en psigo-analise. Time het as volg vertel: "They joked about father and Freud; about mother and masochism; about sister and sadism. They delightedly told of airline pilots throwing out a few passengers to lighten the load, of a graduate school for dope addicts, of parents so loving they always 'got upset if anyone else made me cry'. They attacked motherhood, childhood, sainthood, and in perhaps a dozen nightclubs across the country - from Manhattan's Den to Chicago's Mr Kelly's to San Francisco's hungry i - audiences paid stiff prices to soak it up." Mort Sahl, die eerste Amerikaanse politieke kabarettis, het sy conférences voorberei deur elke dag deur die koerant te blaai, tydskrifte te lees en na radio-uitsendings te luister - soos Pietr-Dirk Uys hier te lande. Nichols en May was weer 'n gedugte span wat Amerika se dokters gesatiriseer het, maar ook suksesvol was in parodieë van die letterkunde. Nadat Nichols hom tot die filmwese gewend het, het May in tweede kabaret, The Premise, begin. Een van haar geliefde persone om te satiriseer was Richard Nixon (Appignanesi 1975: 175 - 176).

Politiese kabaret het wel 'n voorloper in Amerika gehad toe "The Living Newspaper" begin is om politieke teater en vermaak te meng. Dié teater is soos 'n koerant bedryf en het deurlopende politieke kommentaar gelewer. Elemente van die sirkus, variété, ballet, filmprojeksie en musiek is op 'n kabaret-revue manier aangewend. Hulle het egter baie kritiek op hul Ethiopië-program gekry en is gedwing om hulle by interne sake te hou. Dit het weer baie reaksie van die regse politiek uitgelok en programme oor linkse politiek het hul einde beteken. Hierdie programme was meer ambisieus en politiek-krities as baie van die kabarette destyds (Appignanesi 1975: 176).

Lenny Bruce het 'n legende in Amerika geword. Hy het begin as 'n M.C. by ontklee-vertonings, later eenmansvertonings in Carnegie Hall gegee en uiteindelik selfmoord gepleeg deur 'n oordosis dwelms. Hy was die argetipe van die Amerikaanse "underground man", 'n a-moreel wat floreer het op die kultuur van seks, jazz en gemors. Sy monoloë was 'n mengsel van satire en obsessionele belydenisse wat hom beroemd gemaak het. Dit staan bekend as "Spritz", 'n vinnige, onortodokse woordevloed wat

deurspek was met die ghetto-idioom en jazz. Sy vermoë om te praat oor dinge wat normaalweg onaanvaarbaar is en nooit oor gepraat mag word nie, het opslae gemaak. Hy het sy land se semi-weggesteekte obsessies - seks, ras, suiwerheid, godsdiens en dwelms as stimulant - na die openbaar gebring en het met sy nihilisme gode, helde en openbare figure afgeskiet. Hy is deur die owerhede gejag en gearresteer, maar het 'n pleitbesorger vir vrye spraak gebly. Hy het ook sy merk op Engelse satire gemaak (Appignanesi 1975: 176 - 178).

### (c) Australië

Kabaret soos in sy oorspronklike bedoeling het nooit in Engelstalige lande werklik sterk gestaan nie. As hierdie lande, soos byvoorbeeld Australië, boonop ver van die bron geleë is, is dit sekerlik vanselfsprekend dat kabaret 'n eiesoortige rigting sal inslaan. Australië het nie juis 'n kabarettradisie nie; daar is enkele persone wat kabaretverwante dinge doen of Brecht se tekste sing, soos in die geval van Robyn Archer, wat Brecht se liedere op plaat geneem het en as 'n uitstekende Brecht-vertolker beskou word. Ander voorbeelde van kabaret in Australië is onbekend of bly pogings sonder om werklik 'n tradisie te skep.

## 9 Ander

### (a) Italië

Dit is ook interessant dat kabaret moeilik vatplek in Italië gekry het. In *Yorick*, 'n Spaanse kultuurtydskrif, skryf Pierluigi Bianchi oor kabaret in Italië. In Italië het kabaret baie opofferings, inspirasie en talente gevra van mense soos Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci en skrywers soos Franco Parenti, Dario Fo en Guistano Durano. Valeri, Caprioli en Bonucci het in die Romeinse teater in Milaan die in 1951 aangebied, gevolg deur *Segundo carnet de otas* in 1953. In 1955 bied Bonucci saam met Luciano Salce *L'arcisopolo* aan. Franco Parenti, die dramaturg Dario Fo (saam met sy vrou Franca Rame) en Guistano Durano bied in die "Piccolo teatro di Milano" (Milaan se kleintheater) die kabaret *El dedo en el ojo* aan. In 1957 volg *Italia, sabato sera* en in 1958 *Senza rete* deur Alberto Bonucci. Sy kabaret is revolusionêr, intellektueel en satiries. Ook ander kabarette wat daarna volg, word alles in Milaan aangebied, maar in 1962 bied Giancarlo Cobelli sy *Ku cook clan* in Rome aan, wat baie goeie kritiek van onder andere Umberto Eco ontvang het. Hulle kabarette is deurspek van die tradisionele Italiaanse simbool van die ligter lied, die "canciona", wat ook die "canzonetta" genoem word. In Turyn begin kabarette met chansons in die styl van George Brassens - vol passie, met sosiale en politieke temas. Hulle werk is gemik teen die "partisana" (burgerlikheid), teen militêre bedrywighede, soos veral in die kabaret *Cantacronache* uitgebeeld word. Die grootste Italiaanse literêre kabaretskrywer is Paolo Poli van Genua (Bianchi in *Yorick*: 17 - 18). Dario Fo en Franca Rame se werk is anargisties en volks met 'n sterk neiging na die Ekspressionisme (Aucamp in Cloete 1992: 195).



Die Italiaanse sanger-skrywer, Paolo Conte, se chansonagtige liedere kan ook in 'n kabaretkonteks gebruik word. Conte se werk is in die sfeer van die jare twintig, klassiek-jazz, en feitlik al sy instrumente is akoesties. Sy optrede is sober, maar indringend, strak, net 'n minsame glimlag wat byna na verleentheid lyk. Hy sing jazz, blues, canzone en tango's, almal met gemak in sy kenmerkende rou stem. Ander Italiaanse sangers wat sy "canzoni" suksesvol vertolk, is Enzo Janacci, Caterina Caselli en Bruno Lauzi. Hy beskou homself nie eintlik as sanger nie, maar as teksskrywer en komponis. Ook hy skryf tekste wat vir hulself spreek, wat sonder musiek verstaanbaar is. Sy musiek weer is 'n onortodokse kombinasie van allerlei historiese elemente met eggo's van Bartok, Ravel, Dvorak, boogie, jazz, Latyns-Amerikaanse ritmes, Karibiese klanke, vaudeville. Franse chansons en Brel en Brassens het ook 'n sterk invloed op sy werk. Hy sing oor die mens, die jeug, vriende, oor liefde, sy liefde vir stede, bekende persone, spesifiek Italiaanse temas, die see, hoe die wêreld daar uitsien. Ook ons lelike dinge en foute word uitgelig. Hy skryf eers die musiek en daarna die teks. Sy tekste word dikwels as ontoeganklik beskou, is vol klanknabootsings en dubbelsinnigheid. Hierop antwoord hy: "De Italiaanse taal bezit veel synoniemen en homoniemen, waar een zekere dynamiek uit spreekt. Die woorden bieden de mogelijkheid om met betekenissen te spelen, te manipuleren. In de literatuur zijn woorden vrij betekenis-gebonden, maar in de muziek kun je naar hartlust variëren en meerdere betekenislagen aanbrengen." Hy is op sy beste as hy speel met woorde, skerts. Sy werk is nie tydgebonde nie, maar loop oor alle historiese grense heen; sy musiek is paradoksaal, hy versmelt liriese en musikale tradisies en gee sy eie betekenis daaraan (Conte 1988: 6 - 12). Vergelyk byvoorbeeld sy lied "Cioco d'azzardo" ("Kansspel"):

Er was tussen ons een kansspel,  
maar niets nu in de lange blik verklaart iets,  
misschien slechts schijnen bepaalde woorden tranen,  
ze zijn gezouten, smaken naar de zee,  
wie weet, was er sprake van liefde tussen ons.

Maar ik praat niet over jou, ik praat over iets anders,  
het spel was van mij, open en sluw...  
Ik praat over mezelf, ik die heb genoten,  
ik die heb bemind  
en heb verloren  
en ik vind niets om te zeggen of te doen...  
maar tussen ons was er sprake van liefde.

Er was tussen ons een kansspel,  
een levensspel, moeilijk en vals...  
waarom van elkaar houden en naar elkaar verlangen,  
terwijl je doet alsof je verloren bent...  
nu is het te laat en ik zeg alleen maar  
dat er sprake was van liefde en je weet niet hoeveel...

(Conte 1988: 46).

Hier kom die liefde, en veral dan die verlies van 'n geliefde, die spel met emosie, die onsekerheid, die onmag, die kanse van

die liefde en ook dan natuurlik die lewe.

Daar is natuurlik ook sangers wat die Italiaanse variant van die chanson sing, gewoonlik herkenbaar aan die dikwels rou donker stemme, die hartseer van die musiek en die passie waarmee die vertolker sy verdriet of vreugde oordra. So 'n voorbeeld is die Italianer Lucio Dalla, wat op 'n hartstogtelike en smekende manier sing van "Due Ragazzi" en "Disparato Erotica stomp". Hy is ook die komponis en digter van die hartstogtelike "Caruso" wat deur die operasanger Luciano Pavarotti bekend gemaak is. Ook die sangeres Milva lewer uitstekende vertolkings van Brecht en Piaf, van Astor Piazzola se tango's, van Weill se *Sewe doodsondes*. *Brecht het opnuut vir die Duitsers begin leef via Milva se hartstogtelike suidelike aanslag.*

#### **(b) Suid-Amerika**

Omdat Suid-Amerika hoofsaaklik Spaanstalig is, is dit logies dat kabaret hier 'n mengsel van Spaans en Amerikaans sal wees, wat dan weer op 'n eiesoortigheid dui. Dit is egter veral Argentinië wat 'n kabaretttradisie het. In Buenos Aires het kabaret veral die vorm aangeneem van die tango wat onder andere gespeel is in "bordelen, kroegen, danslokale en tingeltangels". Met die verwysing na "tingeltangel" dink mens onwillekeurig weer aan kabaret. Dit was alreeds vroeg in 1880, en was dus nie die soort kabaret wat eers by Salis in 1881 begin het nie; tog was daar - vanweë die afkoms van hierdie soort vermaak uit die Middeleeue - reeds hierdie soort vermaak in Suid-Amerika. Maar onder invloed van die "nuwe" Paryse mode ontstaan daar 'n soort vermaak vir die meer gegoede klasse in Argentinië, in die noordelike deel van Buenos Aires, wat kabaret genoem word. In 1935 beland Juan D'Arienzo in die kabaret *Chantecler* met 'n tango-orkes. Dit is interessant om daarop te let dat kabaret hier veral via die tango ontwikkel het. Tog benader 'n Argentyn die tango via die teks en nie via die dans nie. Hieruit ontstaan dan ook die tango-luisterlied, veral geskryf deur Pascual Contursi, Enrique Cadícamo en Manuel Romero. Die tango-luisterlied het 'n verhalende teks en 'n belangrike tema is die gefrustreerde liefde, byvoorbeeld "Los mareados" (De Bedronkenen): "Vannacht, vriendin van me, / heeft de alcohol ons bedwelmd. / Wat doet het ertoe dat ze ons uitlachen / en ons de "bedronkenen" noemen. / Ieder heeft zijn verdriet. / En wij hebben het ook. / Vannacht zul je m'n verleden ingaan / het verlede van mijn leven..." (Labraña en Sebastián 1990: 21 - 68).

Die eerste tango-lied is in 1917 deur Carlos Gardel gesing, en daarna was daar nooit 'n einde daaraan nie. Een tango-luisterlied se naam verwys direk na kabaret: "Milonguita, blom van luuksheid en plesier, blom van die nag en van kabaret" (Labraña en Sebastián 1990: 74 - 89). Omdat kabaret in Argentinië spesifiek uit die tango ontstaan het, en omdat die tango veral oor die liefde en erotiek handel, handel kabaret in Argentinië veral dan oor hierdie sy van die lewe: seksualiteit, pyn, verdriet, gevoelens; minder politiek, selde verwysings na godsdiens, meer emosioneel. Vandaar dan moontlik ook die droefheidsgevoel wat dikwels met die tango ervaar word. Die

tango is immers die dansvorm wat die naaste aan kopulasie en erotiek kom!

Daar is vroeër gesê dat Argentynse kabaret veral vir die meer gegoede klasse was. Maar wat kon die armes doen om van hul ontgogeling en frustrasies na 'n dag van harde arbeid ontslae te raak? Hulle het vir hul eie vermaak gesorg: sirkusse in die styl van die Commedia dell'Arte, later aangevul deur 'n toneelvoorstelling met die naam "sainete". Hierdie wêreld was realisties en illusionêr, karikatuuragtig en gevoelig. Dit het die daaglikse lewe van die gewone mens weerspieël en die voorlopers hiervan was natuurlik weer die middeleeuse klugte en pantomimes. Dit vorm vandag deel van die tradisionele Spaanse volksteater, veral van die kleinkuns. Die sainete van die Rio de la Plata, die arm buurt in Buenos Aires, het egter veranderinge ondergaan deur aan 'n triviale, onbeduidende tema 'n tragiese noot toe te voeg. Ook die revue het saam met die tango en sainete plek gehad. Saam met die lawwigheide en vaudeville-agtige volksteater was daar ook verwysings na die politieke en sosiale omstandighede van veral die armes (Labraña en Sebastián 1990: 93 - 96). Kabaret lewe ook in 'n deel van Suid-Amerika!

### (c) Portugal

Vanweë sy geografiese ligging word die Portugese kultuur veral deur die Spaanse kultuur beïnvloed. Voorbeelde van kabaret is egter nie baie volop in Portugal nie, ten spyte van die sterk tradisie in Spanje. Die Portugese het egter hul eie vorm van die chanson geskep, die "fado", wat dieselfde rou sentimente van die lewe en die liefde besing. Veral in Lissabon kan jy enige aand 'n fado bywoon. Daar is tafels met kos en wyn en 'n klein salon-orkes van twee of drie persone, met 'n fado-sangeres wat die trane vanself laat loop sonder dat jy 'n woord kan verstaan wat sy sing. Hierdie lied is stramien van die fadosangeres, -skrywer en komponis; die atmosfeer dieselfde as by die chanson.

## 10 Slot

Daar is moontlik nog ander voorbeelde van kabaret in die wêreld, in Afrika, in Asië. Hoe dit ook al sy, die mens het die behoefte om vermaak te word; daarom die sirkus, die music-hall, variété, revue, fado, tango, sainete, kabaret. Die mens wil romanties, realisties, filosofies, satiries wees, hy wil kla, protesteer, vryheid hê, liefhê, spot, huil. In baie lande het die proses makliker vorm aangeneem as in baie ander. Maar oral wil die mens die pers, die teater, die letterkunde, gebruik vir die rede waarom dit aanvanklik ontstaan het: om te sê hoe hy voel en wat hy dink, om te sê wat hom ongelukkig maak, wat hom gelukkig maak, wat hom raak, wat hom kwaad maak. Suid-Afrika, net soos die Nederland van baie jare gelede, met sy deurdrenktheid van streng Calvinisme het lank 'n normaal-menslike verlange na ontspanning as sonde verklaar. Maar moontlik kan ons nog die vryheid waarbinne kuns kan gedy, soos dit tydens die Weimar-periode in Duitsland gedy het, in die nabye toekoms verkry.

"Kabaret is die wagter van die gemeenskap: waaksaam, krities,  
wantrouend" - Hennie Aucamp

## HOOFSTUK 2

"Ek loop die pad al lank, my lam/so kaalvoet deur die kou/Van doeriekant se doringveld/en kyk hoe lyk ek nou. Maar nou loop ek alleen, my lam/So kaalvoet deur die kou/En soms, net soms, dan wonder ek/my lam, waar is jy nou." - Amanda Strydom

### 1 Suid-Afrika voor 1980

Ook die Afrikaanse kabaret beskou Aristide Bruant as die beginpunt en durende inspirasie, soos die program van *Hello, Suid-Afrika/Hello, South Africa* van Casper de Vries dan ook gulhartig getuig. De Vries se program begin met: "In 1881/êrens in Parys/is iets gebore/het iets verrys/êrens in Parys/Dis kabaret/van Aristide Bruant." (Aucamp 29 Januarie 1987).

Om egter die presiese datum van die ontstaan van kabaret in Suid-Afrika weer te gee, is nie so eenvoudig soos dit aanvanklik mag lyk nie. As mens pertinent na literêre kabaret as sulks verwys, en die gebruik van die woord "kabaret", kan mens Hennie Aucamp se Met Permissie gesê van 1980 as die eerste werklike Afrikaanse kabaret beskou. Tog is daar heelwat verse deur vroeëre skrywers wat kabarettisties van aard is, veral wat inhoud betref. Eugène Marais se gedig, "Skoppensboer", kan byvoorbeeld as 'n onvervalste kabarettteks beskou word:

'n Druppel gal is in die soetste wyn;  
'n traan is op elk' vrolik' snaar,  
in elke lag 'n sug van pyn,  
in elke roos 'n dowwe blaar.  
Die een wat deur die nag  
ons pret beloer  
en laaste lag  
is Skoppensboer.

Gewis en seker is die woord:  
die skatte wat ons opvergaar,  
ondanks die sterkste slot en koord  
word net vir mot en roes bewaar.  
Net die pagters ons  
van stof en dons  
om oor te voer  
aan Skoppensboer.

Die heerlikheid van vlees en bloed;  
die hare wat die sonlig vang  
en weergee in 'n goue gloed:  
die dagbreek op elk' sagte wang  
en oge vol van sterreprag  
is weerloos teen sy groter mag.  
Alreeds begint die rimpel sny;  
oor alles hou die wurm wag  
en stof en as is al wat bly:  
Want swart en droef,

die hoogste troef  
 oor al wat roer,  
 is Skoppensboer.

*L'Envoi*

Gewis is alles net 'n grap!  
 Ons speel in die komedie mee  
 geblinddoek met 'n lamfer-lap  
 wat selfs die son 'n skadu gee.  
 Wat treur ons tog?  
 Viool en fluit maak nog geluid;  
 en lank die nag wat voorlê nog.  
 Al kan ons nooit volmaaktheid raak,  
 nog blink die oog en gloei die huid  
 wat heel die winter blomtyd maak.

Dus onverlee  
 lag ons maar mee  
 met elke toer  
 van Skoppensboer!

Hierdie Franse ballade deur Marais het reeds vroeg in die twintigste eeu verskyn en is opgebou uit 'n reeks intellektuele kontraste waarin die onvolmaakte en verbygaande aard van alle aardse dinge en genietinge betoog word deur middel van die opstapeling van bewyse of voorbeelde; die mens moet maar "onverlee" saamlag by elke toertjie van Skoppensboer (Lindenberg in Nienaber, s.j.: 208). Hoewel die gedig geskoei is op die lees van die Franse ballade, is daar nie werklik in die laaste strofe 'n opdrag nie. Marais se romantiese sinisme sluit egter nou aan by die Dekadentisme in die kunste wat so tipies was van die eeuwending (*fin-de-siècle*) (Aucamp 1993: 4).

Bekende name tydens die eeuwending is Freud, Klimt, Toulouse-Lautrec, Schnitzler, Schönberg, Beardsley en Wilde - wat beteken dat byna elke kunsuiting deur die eeuwending geraak is: die skilderkuns, letterkunde, musiek, kabaret, die psigo-analise. Die eeuwending is egter ook die laat-Romantisisme, en die Romantikus is hom pynlik bewus van verganklikheid, sowel as van sy eie as die aardse skoonheid. Sy sensualiteit en hedonisme word altyd aangevreet deur die doodsbesef: "Net pagters ons/van stof en dons/om oor te voer/aan Skoppensboer", sê Marais (Aucamp 1993: 10 - 11).

*Fin-de-siècle* was aanvanklik die titel van 'n drama deur F. de Jouvenot en H. Micard wat op 17 April 1888 in Parys opgevoer is en 'n gevoel van "go-to-the-dogs" oorgedra het. Hierdie tydperk word as die tweede Industriële Omwenteling beskou omdat dit weer eens 'n totaal nuwe era ingelui het, die era van elektrisiteit en die gloeilamp, die radio, die telefoon, die motor, duikbote, ensovoorts. Kortliks sommeer die "age of the masses" genoem, maar ook die era van die dekadente beweging en van die "l'art pour l'art". Die lewe het vinniger en gevaarliker geword met angs, onsekerheid, nostalgie en 'n poging om te ontsnap as gevolg - net soos na die eerste Industriële Omwenteling. Een van die maniere om van die werklikheid te ontsnap, was 'n besoek aan die

donker en rokerige salonne in Parys. Dit het dus ook die tyd geword van die musical, die revue met sy helder ligte en elektriese foefies, die silwer operette, die Schlager, Tin Pan Alley - en kabaret. Die nuwe gevoel het hom gemanifesteer in 'n popkultuur wat gekenmerk is deur verstedeliking en musikale massa-produksie, laasgenoemde danksy Edison, en in 1911 begin die Ragtime-manie. Ook die folksong begin weer belangrik word (Teich en Porter 1990: 132 - 227).

In haar tesis oor die verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa skryf Mardelene Grobbelaar dat dekadensie 'n kultuur-filosofiese begrip is wat aanvanklik in die volks-Latyn verwys het na die verval van byvoorbeeld geboue, maar dat dit ook sedert die 18de eeu met die ondergang van die Romeinse Ryk geassosieer is. Die mening is gehuldig dat samelewings, na 'n tyd van groei en bloei, net soos die menslike liggaam gedoem is tot aftakeling en dood. Hierdie siening is deur veral Charles Baudelaire aan die einde van die 1850's gehuldig en teen 1884 was die Franse dekadente beweging in sy goue era. Daarmee het dekadensie nie 'n morele konsep geword nie, maar 'n estetiese een (Grobbelaar 1991: 26 - 29).

Die laat 19de eeu, oftewel die tydperk van die Franse Simbolisme, word dus as die moderne dekadente era beskou. Die eerste tekens van die dekadensie as literêre verskynsel manifesteer hom in 1888 in Nietzsche se *Fall Wagner*. Daarna het die verskynsel uitgebrei na baie ander skrywers, hoofsaaklik in Frankryk, maar ook in Engeland en Amerika. Hierdie skrywers het kuns hoër gestel as die natuur: die hoogste skoonheid het vir hulle gelê in dinge wat verval of sterf. Hulle het ook 'n aanvallende houding gehad teenoor aanvaarde morele en sosiale waardes. Baudelaire word beskou as die "high priest of decadence", en hierdie uitspraak sluit onmiddellik aan by die verskynsel van die "dandy". Die dandy is gewoonlik kunssinnig en kyk met minagting en meerderwaardigheid na die werklikheid waarin hy beweeg (Bisschoff in Cloete 1992: 66).

Die dandy is 'n kosmopolitiese verskynsel wat waarskynlik via Frankryk versprei het. Benewens sy melancholie is die dandy pynlik bewus van die lewenstrategie en pessimisme, wat hy probeer besweer deur sy sjarme. Sy sensitiwiteit is vir die dandy 'n probleem, veral omdat hy geen kritiek kan verduur nie (Bisschoff in Cloete 1992: 63 - 65).

In Engeland het die dekadensie nie so hoogty gevier soos in Frankryk nie, maar dit het wel voorgekom by skrywers soos Oscar Wilde. Omdat Wilde ook een van die name is wat opduik by dekadensie, is daar 'n verband tussen dekadensie en die dandyisme; dit is nie toevallig dat die dekadente skrywers ook dikwels dandies was nie. Die dandy se dandyisme het hom ook gemanifesteer in sy werk, maar die twee moenie gelyk aan mekaar gestel word nie (Bisschoff in Cloete 1992: 66 - 67).

Nog 'n verskynsel wat hiermee verband hou en bydra tot 'n verheldering van Marais se "Skoppensboer", is die verskynsels van estetisisme. 'n Weersin in wat van Wes-Europa in die 19de eeu

geword het, nl. burgerlik en middelstand-puriteins, gerig op materialisme en winsbejag, maar ook swak smaak, het baie kunstenaars opstandig gemaak. Die kunstenaar onttrek hom liewer in sy eie geslote omgewing. Baudelaire gee aan die estetisisme sy beslag met *Les Fleurs du Mal* (1857), en gee aan die begrip poësie heeltemal 'n nuwe betekenis. In hierdie verhaal smee die skrywer om sin te maak van die wêreld buite en uit te reik na die "Absolute Skone". Baudelaire is veral deur Edgar Allan Poe beïnvloed. Net soos Baudelaire kon ook Mallarmé, Rimbaud en Verlaine nie die gewoonheid en lelikheid van die wêreld om hulle aanvaar nie. Tog was die onmag om tot die suiwer skone te kom die eintlike kwelling. Die navolgers van hierdie verheve skoonheidskultus kon nie met hul eie liggaamlike wese en sy bestaan op aarde klaarkom nie en hul kreatiwiteit het destruktief en selfvernietigend geword. Hierdie lewensmoegheid word aangedui met die term *fin-de-siècle* (Stemmet in Cloete 1992: 108).

Die estetisisme het sy oorsprong in die idealistiese filosofie in die laat 18de eeu en die sentrale idee is dat kuns 'n outonome aktiwiteit is van die menslike gees en dat "*l'art pour l'art*" dus die belangrikste is. Hierdie kunstenaars ervaar 'n hipergevoelige passiwiteit en die verheffing van skoonheid is vir hulle die enigste maatstaf vir kuns. Estetisisme wil kuns van die lewe skei, selfs voorgee dat 'n kunswerk geen betrekking op die lewe het nie. Die waarde daarvan lê dus in die estetiese plesier wat dit veroorsaak. Daarom is vorm ook baie belangrik. Estetisisme as lewensbeskouing impliseer dat 'n mens die lewe in die gees van kuns beskou, as iets wat waardeer kan word vir sy skoonheid, verskeidenheid en dramatiese vertoning (Grobbelaar 1992: 19 - 23).

Hierdie skoonheidskultus het wêreldwyd 'n direkte invloed gehad om die letterkunde, byvoorbeeld in Engeland, Frankryk en Nederland (Bisschoff in Cloete 1992: 109). Daarom is dit nie vreemd dat dit ook in Afrikaans voorgekom het nie: N.P. van Wyk Louw het ook die kunstenaarskap as teennatuurlik ervaar, ook hy het geflirteer met die Bose. Die teennatuurlike mens kies die pyn omdat dit hom lei tot transsendentasie. Net soos Baudelaire vertel Louw ons dat veral die soldaat, die heilige of die digter (=kunstenaar) die massa skok en versteur deur sy vegetatiewe bestaan (Stemmet in Cloete 1992: 109).

Dit is dus glad nie vergesog om "Skoppensboer" in hierdie idioom te lees nie - en omdat kabaret ook uit hierdie *fin-de-siècle*-tyd kom, kan gedigte uit hierdie tyd ook die kenmerke van die kabarettteks hê. Marais verwys natuurlik met die titel na die kaart met die swart, gesteelde, omgekeerde hartvormige figuurtjies waar die boer dikwels die troefkaart is. As interteks word gedeeltes uit die Bybel baie pertinent gebruik: vergelyk byvoorbeeld "Gewis en seker is die woord", waar "woord" nie alleenlik na die woord op sigself verwys nie, maar ook na die "Woord". En verwys Marais nie na "alles is tevergeefs" uit Prediker as hy sê "Gewis is alles net 'n grap!" nie? Die opsluit van die aardse skatte om dit te bewaar teen vernietiging en verval is ook, "ondanks die sterkste slot en koord" net vir "mot en roes" ("Moenie vir julle skatte bymekaarmaak op die aarde,



waar mot en roes verniel en waar diewe inbreek en steel nie" - Mattheus 6 vers 19, 1933-vertaling).

F.G.M. du Toit skryf in sy *Bydrae tot die Afrikaanse Letterkunde* in 1940 dat "Skoppensboer" een van Marias se gedigte is wat die duidelikste die houding van die digter in sy droewige momente weerspieël. Die gedig het volgens hom 'n swartgallige slot ten opsigte van die rol wat "swart en droef, die hoogste troef oor al wat roer" in die menselewe speel. Hy sê voorts dat mens by die eerste lesing van Marais se gedigte die idee kry dat die digter verlang om die dood in te gaan, hoewel sommiges darem op 'n meer hoopvolle noot eindig. Marais se werk toon 'n gedurige hunkering na rus en vrede (Du Toit 1940: 121 - 122).

F.R. Gilfillan haal Marais in sy proefskrif aan: "ons liewe Moeder, die Natuur, is nie so danig besorg oor die verlies van duisende enkelinge, waar sy reeds voorsiening gemaak het vir 'n onuitputlike voorraad nie". Vir die mens wat hierop nie bedag is nie, wat reeds in die natuur "'n vreemde indringer is", is dit fataal. Die "troetelinge" van die natuur is immers "die dief, die sluipmoordenaar, die bloedbevleete gewelddenaar...dié is die sielkundige hoedanighede wat hy bevoordelend uitsoek en wat seëvierend uit die sogenoemde bestaanstryd kom". Tog het so 'n pessimistiese siening van die natuur Marais nie daarvan weerhou om die natuur ook te geniet nie. Dit lei tot 'n opvallende teenstrydigheid: aan die een kant die kritiese siening van die natuur, aan die ander kant die ou gevestigde stereotipe natuurbeskouing - veral in die retoriese tipe verse. Etlike van sy gedigte bekla die lewenslyding waaraan die mens (blykbaar sinloos) onderwerp word. In "Skoppensboer" klink dit selfs: "Oor alles hou die wurm wag/en stof is al wat bly". Dit sluit ook aan by Marais se Darwinistiese lewensbeskouing, want waar die lewe so 'n eindelose marteling beteken, word daar dus verlangend uitgesien na die dood as bevryding (Gilfillan 1970: 105 - 121).

Hierdie sienings ondersteun die idee van "Skoppensboer" as verteenwoordigend van die *fin-de-siècle* en dus ook van kabaret. Aucamp sê in *Woorde wat wond* dat die ballade, daardie oervorm van poësie wat hom oor die baie eeue gehandhaaf het en tot die huidige dag toe lewenskragtig is, die bloudruk vir elke digter en veral lirieskrywer is. Die rede: dit staan die naaste aan wat die lirieskrywer beoog, 'n maklik memoriseerbare teks wat op 'n populêre publiek gerig is. Selfs al sou die lirieskrywer hom nooit regstreeks aan 'n ballade waag nie, sal hy in sy soort skryf iets opvang van die ballade - strofiese bou, herhaling by wyse van sinsbou, woorde, sinsnede, refreine, die gebruik van dialoog, van tempoversnellings en -vertragings, van retoriese wendinge en voorspelbare ryme. Hierdie eienskappe is nie beperk tot die ballade nie, maar hulle kom op hul nadruklikste voor by die (volks)ballade. Die ballade kan in twee groepe verdeel word: die volksballade en die veel latere literêre ballade oftewel kunsballade. Die volks- of oerballade het 'n soort tydloosheid wat onder andere lê in die feit dat jy nie weet presies waar of wanneer dit afspeel nie. Omgewingsbeskrywings is skraap, maar dit verhoog juis die misterie en spanning. Dit stimuleer die verbeelding en is bestem vir 'n landelike publiek, 'n

ongeletterde gemeenskap (1984: 63 - 64).

Die ballade as digvorm kom meermale in kabarettetekste voor (byvoorbeeld "Ballade van die seerowers", "Die ballade van die verdrinkte meisie", "Ballade van die soldaat" - alles van Brecht), veral vanweë die musikaliteit (die woord "ballare" of "balar" beteken dans of spring en "balada" of "ballate" is 'n danslied), maar natuurlik ook vanweë die lering en inhoud wat daarin sy beslag kry. Baie oerballades het nog 'n kenmerkende refrein en is soos die ballade-vorm self oorgelewer in die volksmond waar die vers met musiekbegeleiding en dans verbind is. Volgens G.S. en P.J. Nienaber het die balladevorm aanvanklik bestaan uit óf 'n dialoog (koor) plus refrein óf 'n monoloog, soms sonder refrein. Herhalings is as belangrik beskou omdat dit die sfeer van eenvoud en primitiwiteit kan oordra, dieselfde gedagte kan verhewig en natuurlik ook makliker memoriseer. Die verhaal is gewoonlik eenvoudig en daar is 'n dramatiese botsing tussen twee vyandelike partye. Die handeling neem egter 'n onkeerbare verloop en die gebeurtenisse voltrek hulle eerder aan mense as deur die mense. Die na-mekaarplasing van agtereenvolgende feite voer die grondgedagte deur en die epiese gaan dikwels oor in die dramatiese. Aanduidings is vaag en suggesties en betekenisvolle vrae word vooropgestel. Anders as by kunsballades leef die volksballade van suggestie. Die taalgebruik is gewoon en onpersoonlik, deursigtig en eenvoudig. Die liriese gespannendheid word deur die musikaliteit bepaal en dikwels vind die gebeure in 'n fantasiewêreld plaas. Sodoende word iets dieper mensliks aangevul (Nienaber 1947: 9 - 25).

A.P. Grové sluit by hierdie siening aan. Hy sê dat daar twee digsoorte is wat as die ballade bekend staan, en hoewel hul wesenlik van mekaar verskil, hou albei verband met die dans. Die eerste is epies van aard en vertel 'n dikwels tragiese verhaal op 'n vinnige, springende trant met min besonderhede en motiverings. Die taalgebruik is helder en direk, soms ook in die direkte rede met vraag en antwoord. Refreinreëls en ander herhalingselemente soos kleure en getal is kenmerkend van die ballade en dit gee aan die liedagtige vertelling 'n dramatiese en liriese karakter. Hierdie epiese ballade het histories in twee fases aan die bod gekom: deur die Middeleeuse volksballades (soms ook liedere genoem) wat waarskynlik deur die Troebadoers met dans en musiek van mond tot mond oorgedra is (byvoorbeeld "Lied van Halewijn" en "Chevy Chase"), en deur die romantiese ballade wat tydens die Romantiek in verskillende lande bewustelik literêr beoefen is (byvoorbeeld "Erlkönig" en "The rime of the ancient mariner"), voorbeelde wat mens die "huiweringwekkende van die ballade laat voel" (Cloete 1992: 17).

Alex Preminger voeg ook by dat die Envoi die klimaks bevat. Die fokus is altyd op 'n enkele belangrike element en daar word min aandag aan beskrywings gegee. Die groot aantal herhalings is gewoonlik om die feite duidelik aan die luisteraar bekend te maak omdat die luisteraar nie kan teruggaan na die teks nie. Herhaling het die gevolg dat 'n idee versterk word en ook as bindingsmiddel gebruik kan word (Preminger 1974: 62 - 65, 699).

Die Franse ballade kan teen hierdie agtergrond geplaas word. Dit is 'n liriese gedig met 'n streng uiterlike patroon. Dit het uit die ou Provensaalse digvorme ontstaan en het in die 14de en 15de eeu tot rypheid gekom en die liriek oorheers. Hiervan was Francois Villon seker die bekendste. Dit bestaan normaalweg uit drie 8-reëlige strofes met dieselfde rymskema, gevolg deur 'n 4-reëlige boodskap, die envoi, ook Prince genoem, omdat die vors of die regter of God hierin direk aangespreek word. Sowel die strofes as die boodskap eindig op dieselfde reël, die stokreël, 'n reël wat deur herhaling 'n sekere fataliteit aan die gedig gee. Die skema sien dus so daar uit: ababbcbC/ababbcbC/ababbcbC/bcbC, waar die hoofletter die posisie van die stokreël aandui. Soms het dié ballade 10- of 12-reëlige strofes en 'n boodskap van vyf of ses reëls in plaas van vier, maar die aantal ryme bly beperk en is nooit meer as vier nie terwyl die rympatroon in al drie die strofes dieselfde bly. Met die koms van die Renaissance is die ballade deur ander vorme verdring en soms selfs met minagting bejeën. Buite Frankryk is hierdie digvorm ook beoefen deur byvoorbeeld Chaucer en Gower (Cloete 1992: 17).

"Skoppensboer" wyk wel af van die tradisionele Franse ballade met sy twee strofes van 8 reëls elk en sy derde strofe met 13 reëls en envoi met 15 reëls, maar die stokreël bly deurgaans dieselfde. Ook die rymskema wyk af en bly nie in al die strofes dieselfde nie, byvoorbeeld strofe 1 en 2: ababdcD/ ebebfD. Die boodskap is gerig aan die mens en bevestig die finaliteit van die dood en is dus nie 'n gesprek tot God of 'n vors nie. Maar die herhaling gee egter dieselfde fataliteit aan die gedig as wat die geval met die tradisionele ballade is.

In die laaste eeu is daar egter tekens van hernieude belangstelling, veral in Engeland en Nederland. Ook in Afrikaans kry ons voorbeelde daarvan by Leipoldt ("Ballade van die blinde man"), by Visser ("Ballade van die roos"), Van Wyk Louw ("Ballade vir Jan se fees") en Krige (hoofsaaklik vertalings) (Cloete 1992: 18). Natuurlik sluit Marais se "Skoppensboer" ook hierby aan.

Die refrein het sy ontstaan tydens die Middeleeue te danke aan die feit dat die gehoor die digter of verteller moes antwoord. Die hoogtepunt van die volksballade was vanaf die 13de tot die 16de eeu in die Provensaalse deel van Frankryk, terwyl die kunsballade in Duitsland deur middel van die Bänkelsangers 'n hoogtepunt beleef het. (Natuurlik bring die Bänkelsange ons weer uit by die kabaret!) Volksballades is gemeenskapskuns, verhewe bo tyd, nasionaliteit en ruimte. Die boodskap is vir alle mense. Die wie, waar en wanneer is om daardie rede gewoonlik afwesig. Gebeure is belangriker as natuur en mens en dikwels handel dit oor die dood wat 'n einde aan alles maak. Die inleiding is gewoonlik vermanend en die slot epies en die mens word ten slotte ondergeskik aan hoëre waardes (Nienaber 1947: 29 - 37).

Die oerballade is redelik kort omdat dit op 'n enkele krisis konsentreer. Daar moet dikwels besonderhede bygedink word omdat die ballade graag van een essensiële moment na 'n volgende "spring". Op hierdie manier word die ontvanger 'n aktiewe

medewerker (Aucamp 1993: 65). In "Skoppensboer" is 'n tydloosheid en ook 'n universaliteit - reeds die titel suggereer hierdie feit: die afwesigheid van 'n lidwoord maak dit dadelik universeel. Die strofiese bou wissel: die eerste twee strofes het dieselfde lengte (8 reëls), maar die rymskema wissel. Strofe een het slegs kruisrym, maar strofe twee eindig met paarrym. Hierdie paarrym word deurgevoer tot die einde toe. Rym is immers bepalend vir die musikaliteit van 'n liriek. By die derde strofe tree daar weer 'n verandering in. Die rymskema is minder spesifiek, maar dit eindig steeds in paarrym. Die vierde strofe, wat veronderstel is om 'n boodskap te bevat, is soos die derde strofe minder rymspesifiek, maar die slot bly dieselfde. Die laaste vers van elke strofe eindig trouens as 'n refrein: "is Skoppensboer", 'n soort Leitmotiv wat die hele essensie van die ballade is. Die laaste reël is egter die laaste skoppensboer en die dood tree dus in; vandaar die gebruik van die uitroepteken. Die romantiek en hedonisme word *fin-de-siècle*-agtig ook 'n onherroeplike tydelikheid: die dood is heer en meester en speel sy troef wanneer dit hom pas.

Aucamp skryf dat hy as kind ewe gefassineer was met Prediker 12 as met "Skoppensboer", veral vanweë die somberheid van albei digters. "Gewis is alles net 'n grap" en "Alles tevergeefs, sê die Prediker, alles tevergeefs, dit is alles tevergeefs!" het immers duidelike raakpunte. Die teks se gemoedswisselinge ("Die een wat deur die nag/ons pret beloer/en laaste lag/is Skoppensboer", "Net pagters ons/van stof en dons/om oor te voer/aan Skoppensboer", "Want swart en droef,/die hoogste troef/oor ál wat roer,/is Skoppensboer" en uiteindelik "Dus onverlee/lag ons maar mee/met elke toer/van Skoppensboer!") is van pessimisties ("oor alles hou die wurm wag") tot hedonisties ("Die heerlikheid van vlees en bloed") terwyl die noodlotsgedagte die hele tyd oorgedra word. Daarom moet die musiek wat daarmee saamgaan, hierdie gemoedswisseling effektief aandui, 'n "valse triste" word uit die *fin-de-siècle*-tyd, 'n laaste wals met dissonante note om die romantiek te ondermyn. Te midde van sensualiteit en genieting moet dié reëls byvoorbeeld staan: "Want swart en droef/die hoogste troef/oor ál wat roer/is Skoppensboer" (1993: 15 - 17).

Dus: 'n volksballade, maar ook 'n kabaretteks. Want kabaret werk met verskillende gemoedswisselinge, met die erotiek ("Die heerlikheid van vlees en bloed/die hare wat die sonlig vang/en weergee in 'n goue gloed"), die onvermydelike van die lewe ("is weerloos teen sy groter mag" en "ons speel in die komedie mee"), met die rebellie teen selftevreedenheid, selfsug en bekrompenheid ("die skatte wat ons opvergaar/ondanks die sterkste slot en koord/word net vir mot en roes bewaar"), maar ook met die dood wat uiteindelik die finale oorwinning behaal: "en stof en as is al wat bly:/want swart en droef/die hoogste troef/oor ál wat roer".

Dit is egter nie net die ballade uit die ou Afrikaanse tekste wat ook as kabarettekste gesien kan word nie. 'n Ou teks soos "Ou Abel Rasmus" van Pannevis het ook opvallende kabareteienskappe:

Ou Abel Rasmus had een vrouw  
 Oud maar tog zonder pleete:  
 En eendag word zij zomaar van  
 Een scherpejoen gebeete,

Vlak op haar maag mijn lieve mens,  
 Net toe's zij uit een emmer  
 Een negeoog aan't baaije was  
 Met vieterjoel en gemmer.

Schreeuw juffer Rasmus aan haar man,  
 "Hol gaauw en haal die swavel!  
 "En steek dit schielijk aan die brant  
 "Hier op mijn nagel, Abel!

"En bring uit onze apotheek  
 "Een pot met Helmonts Kruije,  
 "En kook dit saam met kalk en kruit  
 "En bokkemis en uije.

"En hol en haal ver dokter Flips  
 "Mijn kop begint te wemel  
 "En ik voel ik is in doodsgevaar  
 "En half pat na die hemel."

.....

Ou Abel Rasmus zit en kijk  
 Die lijk van kop tot toone,  
 Neem toen papier en pen en ink  
 En schrijf aan zijne zoone:-

"Julle ma is doot - bring spijkers zaam,  
 "Kom julle iemand teege  
 "Zeg julle maatje zal begrave wort  
 "Net op die klokslag neege."

Ook hierdie teks is maklik om te toonset, veral vanweë sy ritmiese toon en metrum. Die taalgebruik is eenvoudig en direk en daar is weinig sprake van enige emosionaliteit in die woorde, veral omdat die teks aan die einde so skreiend ironies is. Ou Abel Rasmus se vrou se dood het 'n veel groter impak op ou Abel as wat dit mag lyk, want vanweë die afstandelike blik op die gebeure word dit emosieloos vertel. Die verteller kon net sowel enigiets anders vertel het wat hom nie raak nie. Juis hierdie afstandelikheid maak die teks so ironies: ou Abel bekyk die lyk van sy vrou letterlik van kop tot tone en skryf dan 'n brief aan sy seuns om hulle op 'n kliniese manier van hul ma se dood in kennis te stel, maar hierdie vier woordjies "julle ma is doot" is op so 'n afstandelike manier vertel dat dit vir die leser lyk of die ou Abel nie deur die dood geraak is nie. Hy wei dan eerder uit oor die spykers vir die kis en die feit dat ander mense moet weet wanneer die begrafnisdiens sal wees. Ook in hierdie teks staan die dood en verganklikheid sentraal - enige mens, al is hy nog "zonder pleete", is gedoem tot sterflikheid op enige stadium en op enige manier, al is dit deur 'n skerpioen.

Hoewel daar ook van humor sprake is - die komiese het ook 'n effek op die tragiese as dit deur die tragiese gevolg word, want dit maak die kontras tussen die lag en die traan soveel groter - is dit die tragiese wat oorheers. Sy wil op allerhande tradisionele maniere die skerpioen se gif uit haar gestel kry deur kruie op haar naeltjie aan die brand te steek, maar die eintlike gif word nooit verwyder nie en daarom sterf sy.

Haar woorde "doodsgevaar" en "half pat na die hemel" word op die ou end galgehumor, want gewone segswyses soos hierdie word dan verletterlik sodat die tragiese soveel groter word. Dit herinner terselfdertyd aan die ou Sionslied "wyk werelds gewemel/ik moet naar de hemel" waar die gelyktydige opdragte die komiese effek verhoog. As alledaagse en oënskynlik betekenislose dinge weer onder die vergrootglas geplaas word en in hul werklike konteks gesien word, verdwyn die humor en volksheid daaraan verbonde en word die waarheid dubbeld so erg en werklik. In sy bespreking oor hierdie gedig noem Merwe Scholtz die "sinies-lakonieke 'Gotiese' slot" van die gedig as 'n voorbeeld van die spanwydte van hierdie digter se geestige poësie (Scholtz 1978: 88). Dit is dieselfde in die geval van die cliché, en kabaret werk voortdurend met die cliché. Op die verhoog in 'n kabaret kan hierdie gedig wonderlik werk, net soos "Skoppensboer", veral vanweë die oënskynlike emosieloosheid, die op-die-man-af-praat oor die dood, die skreiende ironie en die galgehumor.

Die dood as tema en die mens se magteloosheid teen die dood is een van die gewilde temas van kabaret. Ook die satire kom hier duidelik aan bod: die mens het al so gewoon geraak aan die dood dat dit niemand meer skok nie. Deur die gebruik van satire word die mens hier bewus gemaak van die gewoonheid van die dood (haar hele gesprek byvoorbeeld oor alles wat Abel moes gaan haal om die skerpioen se gif uit te trek is byna komies), behalwe vir die mense direk daarby betrokke. Hier kon Abel nog nie die dood verwerk nie en tree hy op asof hy nie regtig daarby betrokke is nie - wat die ironie nog verder versterk. Boonop dra dit dieselfde gevoel oor as die tekste van die dekadensie: die natuur is nie meer belangrik nie, die kuns word hoër gestel en die hoogste skoonheid lê juis in dinge wat sterf.

Ook latere Afrikaanse digters het tekste geskryf wat in kabarette gebruik kan word, of wat kabarettisties van aard is. I.D. du Plessis het baie sulke heerlike, musikale versies geskryf wat 'n kabarettistiese inhoud het, veral sy *Kaapse Moppies*. "Katriena" is deur Laurika Rauch getoonset en word deur haar gesing. Dit is die verhaal van die prostituut van die Bo-Kaap wat voor haar deur staan en sien dat die matrose al aankom - wat beteken dat haar taak gaan begin. Sy probeer so trots moontlik lyk met haar hoed en rooi veer, "asof 'n vryer wag" - skreiende ironie, want vir 'n prostituut is die matroos nie werklik 'n vryer nie; net 'n inkomste. Dan die skreiende slotvers: "Katriena haat die lewe/Katriena vrees die dood,/ Katriena gaan haar slentergang,/ Verdien haar bitter brood." Ook Du Plessis se "Ballade van 'n koningsdogter", getoonset en gesing deur Rauch, is 'n voorbeeld van sy kabarettistiese werk. Die erotiek as tema is algemeen in kabaret; prostitusie en die liefdelose lewe van prostitute is



skering en inslag van kabaret. Die ironiese en satiriese ghoemaliëdjies van die slawe tydens die 18de eeu met hul sosiale kommentaar kan ook reeds hierby betrek word.

Ook ander skrywers in Afrikaans openbaar dieselfde *fin-de-siècle* manifestasies as Aucamp en hul werk kan ook dikwels in die kabaret-idioom gelees word: Louis Leipoldt, Abraham de Vries, Wilma Stockenström, Karel Schoeman, Koos Prinsloo, Hettie Smit, J.F.W. Grosskopf en Alexis Retief (Aucamp 1993: 9). Ook hulle tekste openbaar die gevoel van verganklikheid, die soeke na kuns en die liefde as enigste en tydelike manier om juis die verganklikheid te probeer besweer. Al word hulle werk nie pertinent kabaret genoem nie, kan die meeste van hul werke in 'n kabaretvertoning gebruik word.

Die hele toneel- en musiektradisie in Afrikaans het egter nog 'n lang pad om te loop. Pieter-Dirk Uys sê in 'n onderhoud met Johan Bruwer in die *De Kat* van Julie 1989 dat ons geen standaard hier het nie, geen standaard van kritici nie, geen standaard van skryf nie, geen standaard van humor of satire nie. Oorsee is daar meer teater as hier; dit is nie 'n politieke of sosiale ding nie. Ons het nie teater deel van die Afrikaner se kultuur gemaak nie; mense kyk eerder video's (Julie 1989: 76).

Vroeër het ons die tradisie van smartlappe en vertalings gehad. As gevolg van baie veranderinge in die sosio-kulturele omstandighede van die Afrikaner, veral met die ontdekking van goud in 1886 aan die Rand, moes die tweehonderdjaarlange boerelewe plek maak vir 'n nuwe fase in die Afrikaner se kultuur. Daarom het die Briels gesing oor mynrampe, siektes en dood (Estelle Pretorius Augustus 1988: 18). Die ontstaan van volksliedjies is in ons geval Europees. Die stryd om die Afrikaner se voortbestaan veral tydens en na die Groot Trek was ook nie juis bevorderlik vir die ontwikkeling van eie volksmusiek nie. Ook as gevolg van ons streng Calvinisme het ons kunste stadig ontwikkel. Dans is as sonde beskou en ligsinnige vermaak is onnodig. Tog was daar sommige mense wat voortgegaan het om iets aan ons eie lirieke en musiek te doen. Die eerste plate getuig van ons Calvinistiese instelling: geestelike liedere deur kerkkore en solovertolkings van vertalings van Victoriaanse ballades. Tog bestaan daar reeds in 1912 opnames van Bantoe-musiek. Daar is ook min verskeidenheid in ons vroeëre musiek. Dit is ook meestal in die majeur-toonaard geskryf en baie eenselwig (Stegmann 12 Junie 1965).

Dit is egter ook interessant om daarop te let dat Suid-Afrika 'n geskiedenis van verhoogkunstenaars het wat graag tot "lering en stigting" wou opvoer - wat mens dadelik weer aan kabaret herinner. Charles Etienne Boniface het in 1832 al aan die Kaap sy stuk *De Temperantisten* opgevoer om drankmisbuik onder Kleurlinge klugtig/pedanties onder die loep te neem. Selfs die toneelkarakters het "kabaret"-agtige name soos Domine Humbug Philipumpkin, O'Groggy ('n Skot) en die "Hottentotte" Hans Droogkeel en Griet Drilbouts (Bouwer 1990: 17).

## 2 Na 1980

As daar van literêre kabaret in Suid-Afrika en in Afrikaans gepraat word, is Hennie Aucamp se *Met permissie gesê* van 1980 sekerlik die eerste pertinente poging om kabaret aan die Suid-Afrikaanse publiek bekend te stel. Tog is dit interessant om daarop te let dat Aucamp se bundel *Wolwedans* die volgende subtitel het: "'n soort revue". Aucamp beskou dan *Wolwedans* as sy eerste poging tot kabaret, maar dan 'n kabaret vir lesers en nie vir toneelgangers nie. Hy voer aan dat die Suid-Afrikaanse publiek van destyds nie gereed was vir sy esoteriese kabaret wat literêr en dekadent was nie. Die toestand het intussen verander, want die omstandighede in die land is nou meer ideaal vir onmiddellike, direkte en toeganklike kabaret wat teen die sosiale onreg kon rebelleer. Aucamp voer ook aan dat hierdie kabarette in verskillende tale deur verskillende soorte mense aangebied kan word (Aucamp 1987 SAUK). Daarna was daar pogings deur Etienne van Heerden met *Onder strenge provokasie* en *Ekskuus vir die Wals*.

Anthony Costandius debuteer in 1984 met *3D*, sy kabaret oor die rolprentwese. Hierin maak Illse Roos haar buiging en veral haar weergawe van "Medea" is voortreflik. Ook Charl-Johan Lingenfelder, wat later baie aandag aan kabaretmusiek gee, tree hierin op. Veral die grasie waarmee hy swart vroue-onderklere dra en sy weergawe van die lied "Macho Man" het die kritici baie tevrede gestel (Madeleine Barnard 17 Maart 1984). Casper de Vries debuteer met *Hello, Suid-Afrika!/Hello South Africa!* in 1986. In 1990 bied hy saam met Elsabé Zietsman *Ziets en De Vries* aan, 'n kabaret met satire, liederes en komedie (Emile Joubert 10 April 1992). In 1993 bied hy *Small talks*, 'n eenmansrevue met politieke satire aan (*Die Burger* 17 Junie 1993). Daar is ook ander skrywers soos Stephan Bouwer en Rosa Keet wat kabarettekste skryf.

Aucamp se *Slegs vir almal* volg in 1985; daarna *Blomtyd is Bloeytyd*, en hy sluit hierdie fasie van sy werk in 1991 af met *Oudisie! Slegs vir almal* wil aansluit by kultuurkabaret. Dit wil vermaak, maar die uitgangspunt bly intellektueel, dit wil 'n argument voer by wyse van sketse, sang en dans. Om die argument uit te spel, is onwys; die titel met sy "dinkfout" vat dit reeds saam. Die titel is van Tom Philips toe hy in Suid-Afrika aangekom het en die baie "Slegs vir..."-bordjies teëgekom het. Hierdie kabaret hou hom besig met die sewe doodsondes, maar dan veral met selfsug, inbegrepe by hoogmoed en wellus. Dit is 'n biologiese verskynsel omdat mens en dier ingestel is op oorlewing. Soms wil die geskiedenis dit so hê dat mens liever die self moet aflê juis om die self te behou. *Slegs vir almal* is strakker as *Met permissie gesê*. Die tyd het meer gekweld en ernstig geword. *Slegs vir almal* getuig van verandering en gepaardgaande verwarring, onrus en bedruktheid, maar is uiteindelik optimisties. Dit glo dat 'n dinamiese kultuur eers binne 'n veelrassige en veeltalige en veelkulturele klimaat kan gedy, dat die land self sy mense gaan bind (Aucamp 12 Maart 1985: 1 - 2).



*Blomtyd is bloeityd* handel oor die vrou wat vasgevang is in haar rol in die samelewing en haar biologie. Aucamp noem dit 'n revue wat die vrou as blom sien en op meer as een manier bloei. Maar dit sien haar ook as die langslewende omdat sy draer van die lewe is en dus hoofbepaler van die kwaliteit van hierdie lewe, maar ook op hierdie wyse haar verganklikheid oorstyg (Aucamp, programaantekening). Sy *Brommer in die boord* is weer nie as kabaret bedoel nie, maar as "boere-musical". Tog is dit 'n logiese voortsetting van sy kabaretwerk.

In 1989 bied die ATKV Kobus Strydom se *Hoe's dit, my ou* aan. Baie ander kabarette volg daarna. Aucamp reken dit is die gevolg van die tydgees, die desperaatheid van jong kunstenaars om oor dinge te praat en dan die kabaret as genre gebruik omdat dit direk, emosie-belaai en onmiddellik is. Frustrasies en vrese kan binne die bestek van een vertoning tot uiting kom. Casper de Vries reken weer dat dit nie die gevolg van die bekrompenheid van die samelewing is nie, maar die toename in vryheid wat kabaret laat floreer. Veral Pieter-Dirk Uys het gehelp om die taboes van vroeër te deurbreek (Büchner Maart 1989: 11).

Elsabé Zietsmann bied *Cabaret Schmabaret* in 1990 aan waarin sy in die eerste helfte probeer aantoon wat kabaret nie is nie, en in die tweede helfte wil illustreer wat dit wel is. Sy dryf die spot met mense wat dink kruheid, oppervlakkige politieke kommentaar of 'n lied in Frans is kabaret (Gawie Botma 24 Augustus 1990). Sy glo jy moet mense opvoed met sosio-politieke kommentaar, slim satire, intelligente humor en musiek (Karin de Beer 23 Augustus 1990). In 1993 bied sy *Cover Girl* aan waar haar kostuums veral reaksie uitlok, maar waarin haar sangtalent as een van haar beste bates bevestig word (Emile Joubert 19 Maart 1993).

Antoinette Pienaar (Butler) en Comina Visser bied in 1992 *Die mistige meerminne* aan (Swartz 22 Januarie 1992) en Engemie Ferreira se *Sewe stasies, oftewel een aand op die trein na Pretoria* word ook in 1992 aangebied (Elferink 11 April 1991). Die titel van hierdie eerstelingkabaret van Ferreira dui alreeds op die parodie en satire wat gaan volg: die Briels, die smartlap, die Afrikaanse lied.

Nataniël is ook 'n belangrike persoon in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse kabaret. Sy eerste volwasse kabaret (dit sluit dus sy studentewerk uit) was *Weird People* in Engels. Daarna het *One Life* gevolg, ook in Engels. Sy derde en vierde kabaret, *Work of art* en *Summertime*, gedeeltelik in Engels en in Afrikaans. Al vier hierdie kabarette se tekste is opgeneem in sy boek *Excuse me* (1991). Een van die tekste in *Work of art* is 'n parodie op die bekende lied "Under the Boardwalk" wat op die Suid-Afrikaanse situasie van toepassing gemaak word:

Daar in die grote stad  
op die plein  
staan 'n beeld van 'n man  
Hy word Paul Kruger genoem  
As iemand ons kan red  
sal hy kan

Onder die standbeeld  
 loop 'n groot straat verby  
 Dis die pad na Sodom  
 wat ons land se jeug verlei

Hy is 'n monument  
 maar so verwaarloos  
 Hy's so vuil  
 Die swartes dwaal daar rond  
 Dis so 'n skande  
 Dit laat my huil

Onder die standbeeld  
 het ek my kar parkeer  
 en in my beste rok  
 begin om die boosheid te besweer

Onder die standbeeld  
 het ek my leer laat staan  
 Onder die standbeeld  
 het hul my gadeslaan  
 Agter sy ore  
 het ek hom gewas  
 Tussen die bene  
 met 'n terpentynkwas

Onder die standbeeld, standbeeld  
 Oo la la la la laa  
 Oo la la la la laa  
 Onder my rok in  
 het 'n konstabel gekyk  
 Ek sê, Kyk maar, Boet, kyk goed  
 Dis hoe 'n boerestaat lyk

Maar toe ek omdraai  
 het ek byna mal, mal geraak  
 Want Paul Kruger het gehoos  
 en stadig sy oë oopgemaak

Ja, in die middel  
 van die gewas op die plein  
 Toe sê Oom Paultjie  
 hy't 'n gewas op sy brein  
 Ek sê, Oom Paultjie  
 dis net voëlmis daai  
 As Oom eers skoon is  
 gaan ons weer koning kraai  
 Hy sê, Ag meisie  
 moet almal nou hoor  
 ek het my tande  
 in die oorlog verloor  
 En buitendien sukkel ek ook nog  
 vreeslik met jig  
 Ek sê, Oom Paultjie  
 maar dis Oom se plig!

Hy't lank en stip na my gekyk. Toe sê hy,

Meisie, jy weet  
vir 'n dame  
ruik jy te veel  
na sweet

(1991: 46 - 47).

Hier is ander soort voorbeeld, hierdie keer uit *Summertime*, "Bang":

Ek sou wat wou gee  
om net een keer te hoor  
iets word hardop gesê  
al sê jy net dis oor  
Soos helde loop ons rond  
Ons lyk seker van ons saak  
maar ons laat niks gebeur  
Is ons dan bang grootgemaak?

Geduldig bly ons wag  
Ons kan ons glad nie versoen  
met dit wat dalk reg is,  
wat ons lankal moes doen  
Al bly dit net by droom  
almal sien dit raak  
en hul weet niks sal gebeur  
want ons is bang grootgemaak

En ek weet as ek jou hande  
skuldig voel op my  
ons moet eers dronk word van wyn  
voor ons die liefde bely  
'n Duisend keer ontklee  
Ons was amper naak  
maar ons laat niks gebeur  
Wie het ons so bang, so bang grootgemaak?

(1991: 76).

Nataniël skryf ook sy eie musiek, sing dit self en voer dit self uit. Hy komponeer ook ander teksskrywers se werk, byvoorbeeld sommige van Hennie Aucamp, en voer dit ook soms uit. Hy is een van ons min kabarettiste wat die talent het om alles self te skryf en uit te voer.

Daar is ook werke van Laurika Rauch, Amanda Strydom, Coenie de Villiers, Jannie du Toit, David Kramer en Alida White. Hulle skryf almal ook hul eie tekste en musiek, maar is hoofsaaklik as uitvoerende kunstenaars bekend. Hulle voer egter ook ander skrywers en komponiste se werke uit.

Koos du Plessis het die sogenaamde Afrikaanse luisterliedjie, wat met die tradisionele chanson vergelyk kan word, tot 'n hoogtepunt gevoer en daarmee die liriek in Afrikaans tot 'n tipe poësie

verhef. Hier volg 'n meer onbekende voorbeeld uit sy werk:

'n Half vervalde dorpsotel  
 onder in die doodloopstraat,  
 waar mans die heel aand sit en praat  
 oor vroue, rugby, hemel, hel;  
 of nou en dan 'n glasie klink  
 en op die land se toekoms drink.

Maar ver buite dié vreugdekring  
 sit 'n klonkie by sy vuur;  
 krap hy lui-lui teen die muur  
 terwyl hy ou-ou liedjies sing;  
 meet sy oog die nag se uur;  
 skryf die Swart Hand teen die muur.

(Marguerite Robinson 19 Januarie 1992).

Koos du Plessis is gevolg deur byvoorbeeld Anton Goosen, Lukas Maree en die nuwe alternatiewe groep Afrikaanse sangers soos Koos Kombuis en Johannes Kerkorrel. Koos Kombuis, ook bekend as André Letoit, skryf prosa en gedigte. 'n Hoogs omstrede kabaret, *Piekniek by Dingaan* (Kinders van Verwoerd), is deur hom en onder andere Johannes Kerkorrel geskep en hulle het daarmee baie moeilikheid gekry. Die Suid-Afrikaanse gehoor en sensuurraad van 1988 was nie gereed vir hierdie soort satire nie en sekere dele daarvan is deur baie mense verfoei, veral tekste soos "Wat 'n vriend het ons in PW" en "Ek haat ou Tannies". Van die tekste uit hierdie kabaret is later op langspeelplaat opgeneem. Op *Eet kreef* van Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band verskyn byvoorbeeld "BMW", op *Voëlvry* verskyn Pieter van der Lugt se "Sit dit af" en op Koos Kombuis se plaat verskyn onder andere "Ek haat ou Tannies". Een van die tekste uit *Piekniek by Dingaan* is "Winde van verandering":

Dis Vrydagaand, die volk staan tou  
 Buitekant die Off-sales ding  
 Dis stemme wat daar lag en spot  
 En cash-registers wat daar sing  
 Koerantopskrif sê Noodtoestand  
 Dit meen daar's townships wat daar brand  
 Maar ek staan op die hoek en tuur  
 Met my rug so teen die muur

Koor:

Knoop toe jou das, hier kom 'n ding  
 Dis die winde van verandering  
 Jy kan maar net jou liedjie sing  
 Van die winde van verandering

Die non-white bus het opgedaag  
 Ek kyk hoe al die karre jaag  
 Om pyp te maak is teen die wet  
 Ek rook my laaste sigaret  
 Om jou dood te werk maak nie meer sin

My beursie bly maar altyd dun  
 Maar al my weerstand is nou weg  
 Ek het nie krag vir die geveg

Koor

(Letoit 1988: 39).

Ook Richard van der Westhuizen en sy Sleutel-GATrevue (Groot Alternatiewe Tunes) het interessante dinge opgelewer. Sy belangrikste medewerker hier was Lochner de Kock. Een skreiende parodie in hierdie "revue" is Lochner de Kock se "Ek hou van 'n man":

Ek hou van 'n man wat sy man kan staan  
 Wat sy drank kan vat, en sy vrou kan slaan.  
 'n Man met 'n oog, wat 'n bars kan kyk  
 wat na sweet, tabak en horing ruik.

'n Man is nie klip nie  
 'n Man mag nooit opslip nie.  
 'n Man moet rook en hard kan suip  
 'n Vrou oorwin op die eerste date.

Ons hou van 'n man wat raak kan skiet  
 Wat baas kan speel op ons gebied  
 Wat 'n moffie kan neuk met 'n harde vuis  
 en kommuniste verjaag uit sy Christenhuis.

'n Man is nie 'n klip nie  
 'n Man mag nooit opslip nie.  
 'n Man moet rook en hard kan suip  
 'n Vrou oorwin op die eerste date.

Ek hou van 'n man wat sê wat hy moet  
 'n Man wat nie skrik vir oorlog en bloed  
 'n Man wat nie wyk, wat hou van geweld  
 'n Man wat sukses kan koop met geld.

Ons hou van 'n man wat lekker kan vry  
 met 'n harde baard wat in ons wange sny.  
 'n Man wat nooit in bad-olie bad,  
 Met harde hande wat ons vas kan vat.

'n Man is nie 'n klip nie  
 'n Man mag nooit opslip nie.  
 'n Man moet rook en hard kan suip  
 'n Vrou oorwin op die eerste date.

Ons hou van 'n man wat stink na sweet  
 wat alles van politiek en godsdiens weet.  
 'n Man wat selfs nie die duiwel vrees,  
 en 'n leier vir sy volk kan wees!

(Van der Westhuizen en De Kock s.j.: 17).

Oor Afrikaanse kabaret is daar wisselende menings; oor die voortbestaan daarvan net soveel. Of die Afrikaner gereed is vir kabaret gee ook aanleiding tot wisselende menings. 'n Onlangse gebeurtenis laat mens skielik aan die Afrikaner se kabaretrypheid twyfel. Die Universiteit van Stellenbosch het in 1993 'n studentekabaret met die titel *Ja-Nee: die para se doks* deur Linda de Jager aangebied. In hierdie kabaret is Chris Hani, die vermoorde swart aktivis, se kop as Hani-a-la-King op 'n skinkbord aangebied; in konteks van Johannes die Doper. Hierdie kabaret is 'n pleidooi om vrede en harmonie in 'n land wat gekasty word deur soveel paradokse. Aanvanklik is Biko as martelaar gebruik. Hy moes sterf voor die aanbreek van 'n goue eeu; Johannes die Doper was ook 'n martelaar van die Christendom en die dood van Hani het die aktuele en meelewende aangegryp. Om aan te pas by die gebeure in die land is Biko vervang deur Hani. De Jager sê kabaret is tydgebonde en verander gedurig. Daarom het hulle die verandering voorgestel (Pople 21 April 1993). Die gehore se reaksie hierop was egter baie negatief en verdoemend, soveel so dat die regisseur verskoning moes maak in die pers en die gedeelte uitgesny moes word.

In die resensie "Dié 'Parra'se geesdrif verdien lof" deur Rita Elferink in *Die Burger* van 23 April 1993 sê sy die paddas van Aristophanes vorm onmiddellik interessante parallelle hiermee, ook in donker tyd. Dit moet intellektuele kabaret wees vanweë die paradokse. Dit is ook belaaï met simboliek. Hierdie reaksie deur die gehoor laat mens net wonder of die Afrikaner gereed is vir kabaret. Ook uitsprake dat Nataniël se *White Soul*, wat handel oor die gewone man se selfmoord en niemand wat daarvoor omgee nie, platvloers en banaal is, dat dit 'n gespot is met godsdienste en vol vloekwoorde en seksuele sinspelings is, laat mens wonder of die Afrikaner steeds te bang is vir homself, die werklikheid en die waarheid. Tog is dit ook nie moontlik om hom gereed te maak vir kabaret as jy hom nie daaraan blootstel nie.

In 'n onderhoud met Coenie de Villiers in *De Kat* sê Aucamp dat *Oudisie!* sy laaste is, want kabarettetekste verkoop moeilik in Suid-Afrika en mens hou iewers op baklei omdat jy nie onbepaald kan testamente skryf nie. Hy sê ook dat die nuwe Suid-Afrika waarskynlik iets anders wil hê. Mens dink onwillekeurig aan die refrein uit *Oudisie!* "Die waarheid is soms ekstra bitter/ Die groot publiek soek 'glam' en 'glitter'/wil vere hê en skuim en skyn/wat werklikhede laat verdwyn." (Maart 1992: 72). Maar Aucamp bly vol hoop, baie hoop vir kabaret. Hy hoop ook vir die volgende logiese punt, die musical, wat hy in kategorieë plaas: daar is die musiekblyspel, of die musiekdrama, of die musiekmelodrama (wat dan toe ook later gerealiseer het as *Brommer in die Boord*) (Etienne van Heerden Julie 1988: 77 - 78).

Hoe dit ook al sy, die kabaretskrywers en -vertolkers in Afrikaans word steeds meer, taboes word verbreek en die gehore oorwegend word meer verdraagsaam. Waarom? Miskien raak ons tog al meer kabaretryp. Miskien dwing die sosiale, ekonomiese en politieke veranderinge ons om ons waardes en norme te verskuif, veral omdat ons toenemend onseker raak. Daar is baie om oor kommentaar te lewer, oor te kla, oor te spekuleer, oor te wonder.

Ons samelewing met sy rassehaat, diskriminasie, klasseverskille en burgerlike diskrepansies bied veel stof tot nadenke vir die kabarettis. Die publiek wil leer van die kabarettis, uit sy lewenservaring, sy humor en sy pyn. Ons het die skrywers, ons het die komponiste, ons het die vertolkers. Ons het ook genoeg klein en intieme teaters. Maar ons publiek moet eers bekendgestel word en gereed gemaak word vir die waarheid voordat ons bereid is om met ons eie foute, kleinlikhede en tekortkominge gekonfronteer te word. Want kabaret kan in Suid-Afrika werk; as dit in Nederland en Duitsland so voorspoedig kon en steeds kan werk, kan dit ook in hierdie land en in hierdie taal werk. Ons is immers in wese Europees. Maar ons kan ons eie Afrika-stempel aan kabaret gee sodat kabaret ook in Afrikaans 'n lewendige medium word en 'n platvorm bied waar ons ons griewe kan lug en saam kan soek na ons eie uiteindelik self. Vertaalwerk kan die kabaretskrywer 'n goeie skoling bied in die skryf van dié genre. Die kennismaking met byvoorbeeld die Nederlandse en Duitse kabaret gee die voornemende kabaretskrywer goeie insig in die aard en wese van kabaret. Hierdie skoling maak hom ryp genoeg om later sy eie stempel aan sy inheemse werk te gee.

Kabaret word uit nood gebore. Politieke nood. Sosiale nood, eksistensiële nood. Die lied kan moontlik werk as alle ander onderhandelinge gefaal het. Jacques Klöters het immers gesê dat die lied die psigiater van die gewone man is. Kabaret is nou en hier en het gekom om te bly.

"Who shall unriddle the puzzle of the artist nature? Who understands that mingling of discipline and licence in which it stands so deeply rooted?" - Thomas Mann (1986: 50)



### HOOFSTUK 3

#### 1 Kabaret as literêre genre

"We can find no scar,/but internal difference/where the Meanings are." - Emily Dickinson (Culler 1975: 161)

Elke literêre werk hoort tot minstens een genre (Fowler 1982: 20). As mens van hierdie standpunt af uitgaan, moet literêre kabaret dus ook iewers by 'n genre geplaas kan word. Hoort die kabaretteks vanweë sy vorm by epiek of dramatiek en die liriek by die poësie, of word hy by meer as een genre geïnkorporeer? Of hoort dit nêrens nie? Of is Fowler nie korrek in sy aanname nie? Om vas te stel waar kabaret inpas, indien dit iewers inpas, is dit noodsaaklik om te gaan kyk wat 'n genre presies is, en wat die konvensies van hierdie genres is. Want as mens na die vorm van die liriek en die kabaretteks kyk, wil dit lyk of dit by die poësie sowel as die epiek en dramatiek pas, maar vorm alleen (dit wil sê 'n eksterne faktor) is geen maatstaf nie. Dit is boonop vandag die neiging om nie meer na die term "genre" te verwys nie, maar dit eerder te vervang met die woord "paradigma", veral vanweë die feit dat die tradisionele genre-vorme so ineengevleg geraak het dat hierdie tipe grense vervaag het. Nogtans sal daar probeer word om na die verskillende vorme wat die kabaretteks kan aanneem, te kyk.

'n Literêre werk is 'n gespesialiseerde taalhandeling. Dit beteken dat die skrywer gebruik maak van algemene maar min of meer onbewuste en ongeformuleerde grammatiese reëls en literêre konvensies. Hierdie grammatiese reëls is soortgelyk aan Saussure se "langue", hoewel dit nie identies is daaraan nie. Die literêre werk kom ooreen met die individuele "parole" van gewone spraak: parole se toevallige en unieke kommunikasie word bepaal en vergestalt deur 'n algemene, aangebore stelsel. Daar is egter wel 'n verskil tussen gewone, alledaagse kommunikasie en literêre kommunikasie. Hierdie verskil is as gevolg van die literêre werk se uitgebreide repertoire van vorme - nie alleenlik die vorme van grammatika nie, maar elke eienskap wat as literêre konvensie kan optree (Fowler 1982: 20 - 21).

Van al die kodes van die literêre "langue", beskou Fowler die genre as die belangrikste omdat dit soveel ander kodes insluit. Hy beskou genre nie as 'n instrument vir klassifikasie nie, maar eerder as een vir betekenis. Wanneer ons probeer om 'n literêre werk in 'n genre te plaas, is ons alreeds besig om dit te interpreteer. Elke literêre werk verander die genre waaraan dit behoort en gee aan dié begrip 'n idee van veranderlikheid. Hoe 'n werk ook al aansluit by bestaande genres - deur konformisme, variasie, innovasie of antagonisme - dit sal altyd probeer om nuwe idees oor die genre te gee. Dit sluit aan by Elliot se idee van "what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which

preceeded it." Een van die redes waarom daar 'n gedeeltelike

sameval by genres is, is omdat hulle tot verskillende kategorieë behoort (Fowler 1982: 22 - 55).

Volgens Fowler is genre 'n alomteenwoordigheid in die literatuur as die basis van die konvensies wat literêre kommunikasie moontlik maak. Dit is dus relevant vir alle literatuur, ten spyte van veranderings en verskille. Wat is die betekenis van genre as dit van periode tot periode voortgaan terwyl dit steeds aan die verander bly? (Fowler 1982: 36)

Tzvetan Todorov definieer genre soos volg: "A genre is a class of texts which has a historically attested existence. It is an ambiguous entity, on the level of analysis: on the one hand it is empirical, since it can be situated in time and space, its exemplifications can be listed, testimony as to its relevance for producers (writers) and receivers (readers) of texts can be collected; on the other hand it is theoretical, because it should be possible, ideally (that is, if the descriptive apparatus of poetics were rich enough), to deduce the genres from the combinatory possibilities of the characteristic features of literary discourse." (Hambidge in Cloete 1992: 148).

Teoretici verskil egter voortdurend oor wat onder die begrip genre verstaan word. Alreeds in die klassieke tyd is daar oor genrevorme besin en skrywers moes hulle soms streng hou by die norm. Daarom is dit verkeerd om die term genre net te wil sien as 'n a-historiese ordening van die literêre teks, omdat genrevoorskrifte of -konvensies buigbaar is (Hambidge in Cloete 1992: 148).

Genres moet eerder beskou word as tipes (soorte) en nie as klasse nie. Volgens E.D. Hirsch "(can) a type be entirely represented in a single instance, while a class is usually thought of as an array of instances." Die genre is 'n tipe of soort van 'n spesiale aard; wanneer 'n literêre werk aan 'n genre gekoppel word, beteken dit nie dat al die kenmerke van hierdie werk vergestalt word in al die ander literêre werke in hierdie genre nie. Nuwe werke kan nuwe aspekte bring en sodoende die grense van hierdie genre ondefinieerbaar maak. In literêre kommunikasie is genres funksioneel: hulle vorm deel van die belewenis van elke literêre werk en speel dus 'n rol in die interpretasie daarvan (Fowler 1982: 37 - 38).

Indien 'n genrevorm doelbewus negeer of ontken word, kry mens die geval dat die kunsmatigheid van die fiksionele proses geparodieer word. Die verzet teen sodanige sisteem erken egter implisiet die reëls waarteen daar in opstand gekom word. "Anti-genres zijn ook genres. Juist door hun verzet tegen de regels getuigen zij van het belang van genres, zonder welke hun eigen bestaan onmogelijk zou zijn", aldus Jan van Luxemburg in *Inleiding in de literatuurwetenschap* (Cloete 1992: 148).

Alle teorieë oor genre is óf gebaseer op Aristoteles se opvatting óf is 'n reaksie daarteen. Gérard Genette wys daarop dat 'n mens egter nie noodwendig hierdie spoor hoef te volg nie. Aristoteles onderskei twee genres, naamlik die dramatiese en die verhalende.

Tekste waarin een stem hoorbaar is, met dialoog deur verskillende karakters, is die epiese genre, terwyl tekste met verskillende akteurs wat spreekbeurte het sonder beheer van 'n oorkoepelende mag (die verteller) as 'n dramatiese genre beskou word. Die konvensionele verdeling van genre in drie hooftypes (epies, liries, dramaties), kan na die 18de eeu teruggevoer word. In die moderne literatuurwetenskap word daar ook sub-genres onderskei, byvoorbeeld roman, kortverhaal, novelle en essay. Daar word selfs na die speurverhaal as 'n aparte genre verwys (Hambidge in Cloete 1992: 148).

Die woord "genre" (Latyn: *genus*) dui dus op die tipe of soort waartoe 'n literêre werk behoort. Dit word ook gebruik om verskillende kunsvorme aan te dui, byvoorbeeld die literatuur as genre teenoor die filmkuns as 'n selfstandige kunsoort (Hambidge in Cloete 1992: 148).

In die 18de eeu met sy strak verdeling tussen die drie hoofgenres is dit ook te verwagte dat sekere temas by sekere genres sal hoort. Die uitdrukking van persoonlike gevoelens het alleenlik behoort tot die liriese, konflik tot die dramatiese en die beskrywing van heldedade tot die epiese (Van Luxemburg 1987: 159). Hierdie streng verdeling is in die 20ste eeu onaanvaarbaar; die belydenisroman beskryf immers persoonlike gevoelens van 'n enkeling (epies en liries) en daar word ook uiting gegee aan dramatiese konflik (Hambidge in Cloete 1992: 148).

Van Gorp gebruik in sy *Lexicon van literaire termen* die volgende kriteria om genre te onderskei: Wie praat is die belangrikste. Gewoonlik is daar 'n "ek" in die liriek, 'n "hy" in die drama met verskillende ek-sprekers, en in die epiek normaalweg ook 'n "hy". Hieruit blyk dit dat die liriek die mees persoonlike en direkte vorm is. Ook tyd en ruimte is van belang. In die liriek is die tyd gestol tot 'n tydlose toestand; die epiese tyd is meer vloeiend met sy oomblikke van hede en verlede, en die tyd in die drama kan gereduseer word tot 'n nou. Op hierdie wyse kan die onderlinge verhouding tussen die genres soos volg beskryf word: die liriek is 'n monologiese uitbeelding van 'n toestand, die epiek is 'n monologiese berig van 'n handeling en die dramatiek is 'n dialogiese uitbeelding van 'n handeling. Maar in die roman is daar eienskappe van die drama wanneer verskillende karakters aan die woord gestel word en die meeste gedigte weer bevat elemente van sowel die epiek as die dramatiek. Daarom noem A.P. Grové die gedig ook die "klein drama" (Hambidge in Cloete 1992: 148 - 149).

Genette verwerp hierdie konvensionele verdeling in drie hoofgroepe, veral aangesien dit aspekte soos transtekstualiteit ontken. Met transtekstualiteit bedoel Genette alles waarmee die teks ongemerk relasies aangaan (dieselfde geld dus ook vir intertekstualiteit) en letterlike aanhalings. Die metateks hoort ook hieronder: "Daarmee bedoel ik de transtekstuele relatie van een kommentaar met de tekst waarop het een kommentaar is" (Bal 1981: 118). Ook pastiches en parodieë is voorbeelde van transtekstuele relasies (Hambidge in Cloete 1992: 149).

Elke genre het sy eie unieke repertoire. Repertoire impliseer die hele reeks potensiële ooreenkomste wat 'n genre mag besit. Austin Warren sê dat die groepering van literêre werke in 'n genre op die volgende gebaseer moet word: op sowel die uiterlike vorm (metrum, struktuur) as die innerlike vorm (houding, toon, doel). Maar nie alle kategorieë van genre kombineer interne en eksterne eienskappe nie. In 'n subgenre vind mens dieselfde eksterne eienskappe as in die genre waarvan hy 'n subgenre is, maar saam daarmee 'n addisionele spesifikasie van inhoud (Fowler 1982: 55 - 56).

Die maniere waarop genres verander, is dieselfde as waarop literatuur verander. Genres verander namate daar nuwe onderwerpe in die repertoire gevoeg word. Soms is die nuwighede totaal ongewoon, byvoorbeeld die gebruik van 'n foto by 'n gedig oor 'n skildery. Meestal egter is dit reeds 'n onderwerp in die repertoire wat net intensief uitgebou word. Sulke "nuwe" onderwerpe word dikwels uit ander genres of literature geneem; selfs uit ander media. Die vernuwing van onderwerpe kan ook bewerkstellig word deur 'n nuwe benadering tot 'n bestaande onderwerp. Onderwerpe kan natuurlik ook gekombineer word, maar dit kan later weer beskou word as 'n enkele repertoire (Fowler 1982: 170 - 171).

'n Ander manier is samevoeging, waardeur verskeie volledige kort werke in 'n versameling gegroepeer word, byvoorbeeld die liederes in 'n sangsiklus of die ballades in 'n ballade-opera. In die saamgestelde werk kan oorgangsparagrafe gebruik word, iets wat belangrike substansie aan die werk kan gee. Ook die opeenvolging van sketse is 'n voorbeeld van so 'n samevoeging (Fowler 1982: 171 - 172). In die geval van kabaret is samevoeging 'n belangrike metode om die genre te bepaal, want volgens die struktuur wil dit lyk of al drie hoofipes genres by kabaret ter sake is. 'n Algemene kabaretteks bestaan gewoonlik uit 'n vertelling van 'n verhaal (epiek) wat dikwels gesatiriseer of geparodieer word, hetsy deur 'n verteller of in 'n dialoog (dramatiek). Dit word dan afgewissel deur die liriek (liriese) wat die gesproke woorde aanvul of ironiseer. Hennie Aucamp se kabarette bestaan gewoonlik uit 'n dramatiese gedeelte en 'n liriek; heelwat Nederlandse kabarette, veral eenmansvertonings, bestaan uit 'n vertelling en 'n liriek. Daar vind dus 'n samesmelting van die drie tradisionele genres plaas. Pieter-Dirk Uys se vroeë kafee-konserte is sonder lirieke. Hy maak hoofsaaklik van monoloog gebruik, maar ook die kafee-konsert sluit iewers by 'n genre aan. In sy nuwer werke maak hy toenemend van lirieke gebruik, byvoorbeeld sy *Poggenpoel-susters*.

Die vermenging van genres word in alle literêre tydperke aangetref. In die antieke literatuur is die vermenging deur beperkende konvensies beheer. Ook latere literatuur is hieraan onderworpe en vorms soos die satire en die parodie maak baie van hierdie vermenging gebruik. Die opvallendste van hierdie vermengingsvorme is die hibriede, waar een of meer volledige repertoires so vermeng word dat die een nie meer opvallend as die ander is nie. Cyrus Hoy meen dat ironie 'n strategiese middel tussen tragedie en komedie is. Dit is dan ook bewys dat satirise

werke dikwels voorbeelde van die hibriede vorm is (Fowler 1982: 183 - 188). As 'n mens dink aan die aard van die satire is dit 'n logiese gevolgtrekking.

Tog is 'n bespreking van die literatuur sonder die konsep van genre haas ondenkbaar, want 'n literêre werk moet immers volgens sekere konvensies bestudeer word, en daarvoor het 'n mens die teorie nodig. Boonop is die teorie vir sowel die skrywer as die leser baie bruikbaar. Culler sê "the concept of genre offers a norm or expectation to guide the reader in his encounter with the text" (Culler 1975: 136). Die genre-woord "roman" of "gedig" of "tragedie" gee 'n geskrewe werk reeds 'n herkenbare vorm wat dit vir die leser moontlik maak om dit te "lees". Reeds by die lees van die titel begin die leser te interpreteer. Dit stel die leser in staat om die teks op dieselfde wyse te dekodeer as wat die skrywer dit encodeer (Hawkes 1988: 103 - 104).

As die term genre dan so onbruikbaar is as dit by klassifikasie kom, wat is dan die nut daarvan? Tog is die begrip veral belangrik as dit kom by interpretasie, konstruksie en evaluasie. Konstruksie van 'n literêre werk is belangrik omdat dit die kenmerke van genoemde werk bepaal - watter betekenis word oorgedra, watter retoriese patrone en strukture word gebruik, watter konvensies, variasies en ontdekkings kom na vore. Daarom moet die kritikus doelbewus konstrueer en baie lees. Daar is natuurlik ook sekere beperkinge hieraan verbonde. Konstruksie word beperk deur 'n konteks van historiese en biografiese moontlikhede en waarskynlikhede, asook deur literêre konteks. Genre is 'n magtige instrument in konstruksie omdat sy konvensies die meeste ander bestanddele organiseer - "The genre provides a sense of the whole, a notion of typical meaning components." (Fowler 1982: 256 - 258).

Die aspek van genre is ook fundamenteel as mens die leesproses in gedagte hou. Geen literêre werk is verstaanbaar sonder 'n konteks van bekende soorte nie. Die hermeneutiese taak word aangehelp deur die vergelyking tussen werke of dele van werke en veral tussen die deel en die geheel. Veral eksterne eienskappe kan maklik so uitgeken word. Maar die genre op sigself word geken aan 'n komplekse interaksie van insigte, eksperimentele verhoudings met die literatuur en verhoudings met ander kritici. 'n Tradisie wat steeds voortgaan beteken ook dat iets van die ouer wêreld deur middel van genre beskikbaar bly (Fowler 1982: 260 - 263).

Daarna eers kom interpretasie, die hart van literêre kritiek, aan die beurt. Interpretasie werk teenoorgesteld van konstruksie: interpretasie vergroot en verdof die vorme wat juis deur konstruksie gedefinieer is. Gedurende die derde fase van literêre kritiek, evaluering, word daar ook vrae oor genre gevra (Fowler 1982: 263 - 274). Kabaret kan dus, as al die bostaande in ag geneem word, as 'n genre op sigself gesien word, maar hierdie genre bestaan dan uit subgenres. Subgenres is net so ondefinieerbaar soos genres, maar dit het wel 'n nou verband met genre en gebruik dus dieselfde kriteria.

Om kabaret as 'n genre bestaande weer uit subgenres te begryp, is dit noodsaaklik om eers die konvensies van sowel die epiek, dramatiek en die liriek te bestudeer. Die toepassing van hierdie konvensies sal dan uiteindelik help om kabaret as selfstandige genre te identifiseer en te vestig.

#### **(a) Struktuurkwessies by die poësie, epiek en dramatiek**

Hoe gaan die teks ('n teks is 'n netwerk van verskillende boodskappe wat steun op verskillende kodes en wat op verskillende vlakke van "signification" werk - Eco 1983: 5) te werk om die leser te help om vanaf die oomblik van die aanbod die teks om te sit in 'n verstaanbare werk, na die "making sense" daarvan? Hoe word die teks dus "gelees"?

Genette sê dat die literatuur, nes enige ander aktiwiteit van die verstand, gebaseer is op konvensies waarvan hy onbewus is. Hierdie konvensies is implisiete kennis by die leser sowel as die skrywer. Om 'n roman of gedig te skryf, is om onmiddellik aan te sluit by 'n literêre tradisie of om minstens bewus te wees van 'n sekere idee van 'n gedig of roman. Dit word moontlik gemaak deur die bestaan van die genre, waarteen die skrywer natuurlik ook doelbewus wil ingaan, maar dit bly steeds die konteks waarbinne hy skryf (Culler 1975: 116). Die teks moet dus nie "gelees" word in die sin van interpretasie of betekenis nie, maar in die sin van 'n analise wat die veelvuldige kodes en konvensies wat 'n teks se leesbaarheid moontlik maak. Maar dan moet mens eers vasstel van watter kodes en konvensies skrywers en lesers gebruik maak om sin aan die teks te gee. Wolfgang Iser het gesê dat die literêre werk veel meer as blote teks is, omdat die teks eers gestalte kry as dit gerealiseer word (Suleiman 1980: 11 - 22).

Om 'n teks te lees, beteken dus nie om eers jou gedagtes 'n tabula rasa te maak en die teks sonder prekonsepsies te benader nie; die leser moet 'n implisiete begrip van die werkinge van literêre diskoers hê. Enige persoon wat nie hierdie kennis of toerusting het nie, sal by die konfrontasie van 'n literêre teks geen idee hê hoe om dit te lees nie. Sekere frases en sinne sal natuurlik vanweë sy taalkennis vir hom verstaanbaar wees, maar hy sal nie werklik weet wat om met hierdie vreemde aaneenskakeling van frases te maak nie. Hy sal dus nie die teks as literatuur kan lees nie omdat hy nie die "literary competence" het om sin aan die frases te gee nie. Kennis, ondervinding en bemeestering van hierdie konvensies is al manier om hierdie "competence" te verkry. Literatuur is 'n semiotiese stelsel van 'n tweede orde met taal as basis. Dus is 'n kennis van die taal belangrik, maar dit bring nie noodwendig begrip van die teks mee nie. 'n Kennis van die konvensies van literatuur moet verwerf word voordat die teks begryp kan word (Culler 1975: 113 - 114).

#### **(i) Poësie**

Die primêre konvensie kan die "rule of significance" genoem word: om die teks te lees as die uitdrukking van 'n belangrike houding oor 'n spesifieke probleem van die mens en/of sy verhouding met

die heelal. Dit sal aan die hand van die volgende uittreksel verduidelik word:

Je hoeft niet bang meer te zijn  
 voor het onweer  
 en niet bang meer te zijn  
 voor een hond  
 en dat jongetje van de buren  
 gooit je nooit meer op de grond  
 Je hoeft niet bang meer te zijn  
 voor je vader  
 donkere zolders zijn niet meer eng  
 niet meer bang ook voor de agenten  
 en je moeder? nooit meer streng

(Jansen in Van der Veer s.j: 126)

Die gebruik van "onweer" roep baie assosiasies met die menslike lewe op. Dinge wat met mense kan gebeur wat vir hulle op daardie oomblik sleg is, vind in hierdie metafoor neerslag: hartseer, pyn, onsekerheid. Die skrywer brei hierdie beskrywing uit: bang vir die hond (wat weer ander metaforiese verbande lê), vir die bure se seun wat seermaak, vir die vader, vir donker solders, ensovoorts. Sodoende kan 'n sekere woord, in hierdie geval onweer, in 'n teks 'n metaforiese waarde kry wat 'n menslike kondisie of emosie aandui. Die identifikasie van die assosiasies met vrees en pyn word geregverdig deur die konvensie van die poëtiese tradisie. Ook belangrik is die konvensie van tematiese eenheid waar die spesifieke metafoor binne die res van die gedig gesien moet word. Interpretasies is nie die gevolg van subjektiewe assosiasies nie, maar een van die konvensies waarmee poësie gelees moet word. Hierdie konvensies is almal onderdele van die literatuur, en dit is duidelik dat dit misleidend is om te praat van gedigte as totaliteite, natuurlike outonome organismes wat voltooid is in sigself en wat 'n ryk immanente betekenis het. Die semiotiese benadering wil immers bewys dat 'n gedig 'n uiting is wat slegs betekenis het binne die stelsel van konvensies wat deur die leser geassimileer is (Culler 1975: 115 - 116).

Dit is natuurlik ook die geval dat 'n gegewe sin in 'n epiëse werk 'n ander betekenis kan hê as dieselfde sin in 'n gedig en dat werke wat vroeër as moeilik verstaanbaar beskou is, nou wel verstaanbaar is, byvoorbeeld *The Waste Land* en *Ulysses*. Met die semiotiese benadering kan enige werk verstaanbaar gemaak word as die gepaste konvensies gebruik word. Dit is dus nie die teks spesifiek wat verduideliking verg nie, maar die moontlikheid om die teks te lees en te interpreteer, om die moontlikhede van literêre effekte te verstaan en om literêre kommunikasie te bewerkstellig (Culler 1975: 123 - 127).

Volgens Plato is die geskrewe woord los van die kommunikasieproses, maar dit is juis hierdie afstand, die onafhanklikheid van die geskrewe woord, wat een van die wesenskenmerke van literatuur is. Die betekenis van 'n sin is nie 'n vorm of 'n essensie nie, maar eerder die reeks



ontwikkelinge wat tot die spesifieke sin aanleiding gegee het, soos bepaal deur die verhoudings tussen woorde in die verlede en toekoms en die konvensies van semiotiese stelsels. Derrida sê dat die kenmerke wat in geskrewe werk is, ook aanwesig is in die gesproke woord. Tog is daar binne die Westerse kultuur uiters belangrike verskille tussen die konvensies van orale kommunikasie en die konvensies van die literatuur. Om die skryfproses te bestudeer, moet mens konsentreer op die konvensies wat verskille en betekenis bewerkstellig. Volgens Roland Barthes het alle geskrewe woorde 'n monumentaliteit wat afwesig is by gesproke woorde: "writing is a hardened language which leads an independent existence" (Culler 1975: 131 - 133).

Wat spraak met skrif laat verskil is dat die geskrewe woord altyd simbolies en outonoom voorkom. Dit is dan ook juis vanweë hierdie belofte tot betekenis dat die geskrewe woord om interpretasie vra. Hierdie onderskeiding tussen die geskrewe en gesproke woord is juis ook die fundamentele paradoks in die literatuur: ons word aangetrek deur geskrewe werke omdat dit iets meer wil sê as gewone kommunikasie; sy formele en fiksionele kwaliteite skep die idee van mag, 'n soort ordening en 'n permanensie wat afwesig is by die gesproke woord. Hierdie vreemde, formele fiksionaliteit moet deur die mens omskep word in 'n natuurlike proses wat verstaanbaar gemaak word. Om die taal van 'n teks te verstaan is om die wêreld waarna dit verwys, te verstaan. Dit hang dus baie af van die leser se vermoë om te nasionaliseer en om die algemene wêreld wat as verwysingsraamwerk dien, te herken. Die institusie van literatuur laat 'n ander relasie toe tussen teks en die wêreld in die geval van poësie as in die geval van prosa en verwag dus van die leser 'n ander manier van lees. Stylfigure werk byvoorbeeld baie anders by poësie as by prosa, veral omdat poësie eerder probeer om te vermaak as om te leer (Culler 1975: 133 - 136).

Ons onderskei dikwels tussen literêre en nie-literêre diskoers omdat taal op verskillende maniere gebruik word. Die primêre funksie van taal is 'n praktiese een, terwyl 'n literêre diskoers soos poësie hierdie kenmerk juis ontgin. Die literêre gebruik van taal steun steeds op sy verhouding met die nie-literêre diskoers. Gesproke taal word deur iemand op 'n gegewe tyd en plek teenoor iemand gebruik. Daar is dus 'n spesifieke geleentheid en reaksie op onmiddellike gebeure, hetsy ekstern of intern, en daar is 'n bedoeling om die hoorder op 'n sekere manier te beïnvloed. Elke uiting kom dus in spesifieke konteks van omstandighede en motiewe voor. By 'n gedig is hierdie konteks verwyder, want hier word die leser juis gekonfronteer met 'n taalhandeling, nie die handeling self nie. Dit is dus nie die spreker wat praat nie. Dit bly bloot 'n transkripsie van die digter se individuele "stem", 'n moontlike uiting wat die leser/hoorder minder beïnvloed as die direk-gesproke woord. Boonop is die gedig a-histories omdat dit eers wesentlik word wanneer dit gelees word (of gespeel word, in die geval van die drama). Die taal in poësie moet dus so gebruik word dat dit op mimetiese vlak so helder moontlik die historiese konteks wat dit juis nie besit nie, suggereer. Die gedig is dus nie net die woorde van 'n uiting nie, maar 'n volledige taalhandeling (Smith



1968: 14 - 17).

Die kabarettis praat met die gehoor, wil die hoorder binne 'n spesifieke konteks plaas en hom konfronteer met spesifieke gebeure en idees. Omdat hy met 'n gesproke teks besig is, verwag hy onmiddellike reaksie van sy gehoor. Sy uiting kom dus in 'n spesifieke konteks van omstandighede en motiewe voor; die hoorder word met die handeling sowel as die taalhandeling gekonfronteer. Juis daarom is die gesproke woord hier eenvoudiger omdat dit onmiddellik verstaan moet word. Daarom is die boodskap van die kabarettis tydens die opvoering daarvan ook tydgebonde, van verbygaande aard, maar sy gepubliseerde teks kan wel a-histories word as dit by die lees daarvan weer wesentlik word.

In die geval van die direkte spraakhandeling dra die spreker se diksie, sintaksis, emfase, pouses, herhalings, stemmodulasie, gesigsuitdrukking en gebare by tot die interpretasie van die gesproke woorde; dit word geïnkorporeer in ons persepsie van die betekenis en motiewe van sy woorde. Ons reageer dus nie alleen op wat gesê word nie, maar ook op hoe dit gesê word en wat hom dit laat sê het: emosies, bedoelings, subtiele en delikate kwalifikasies wat voorkom. Die gedig moet egter self sy konteks dra. Net die leser met sy eie ervarings en die spesifieke taalstruktuur voor hom kan homself help met die interpretasie van 'n literêre werk. Die konteks verskyn soos hy lees en die suksesvolle bestaan daarvan is die merk van die kenmerkende kuns en prestasie van die digter. By 'n nie-literêre diskoers help die spreker dus die hoorder; by die literêre diskoers juis nie (Smith 1968: 18). Juis daarom het die kabarettis as pleitbesorger, venynige protesteerder en genadelose satirikus so 'n groot invloed op die luisteraar, nie net deur sy woorde nie, maar veral ook deur die direktheid van sy stemtoon, sy lyftaal, die emfases van sy woorde en sy gebare.

Ons kan dus hier ook weer van genre praat, omdat 'n genre beskou kan word as nog 'n konvensionele funksie van die taal, 'n spesifieke verhouding tot die wêreld wat as norm dien en wat die leser lei in sy ontmoeting met die teks. Dit is reeds die woord "roman" of "gedig" wat volgens konvensie op die voorblad staan wat die leser beïnvloed omdat die leser onmiddellik ingelei word in die lees van die teks (Culler 1975: 136). Betekenisgewing is immers 'n probleem van lees omdat sekere kodes en konvensies gebruik moet word om die teks te dekonstrueer. Daarom is die teks gesaghebbend en moet die leser daarvan leer (Culler 1982: 82).

Wat Culler bedoel met die konvensies van 'n genre is eintlik die moontlike betekenis, die maniere om die teks natuurlik te maak en dit 'n plek in die wêreld te gee wat deur ons kultuur gedefinieer word. Om iets te assimileer of te interpreteer is om dit binne 'n wêreld van orde te bring wat deur kultuur moontlik gemaak word. Dit is alleenlik moontlik as dit bespreek word in 'n diskoers wat as natuurlik deur 'n kultuur aanvaar word. Daar is verskillende name wat aan hierdie soort proses gegee word: herstelling, naturalisering, motivering,

vraisemblablisation. By herstelling word alle los drade opgetel om te ontdek, te gebruik. By naturalisering val die klem daarop om iets wat vreemd of ongewoon lyk, gewoon te maak. Motivering is waar items binne die werk geregverdig word deur dit verstaanbaar te maak en vraisemblablisation beklemtoon die belangrikheid van kulturele modelle as bronne van betekenis en samehang (Culler 1975: 137 - 138).

Op hierdie manier kan enige gegewe, hoe betekenisloos dit ook mag voorkom, betekenisvol word binne 'n geskikte konteks. Op hierdie manier word die teks verstaanbaar en aanvaarbaar gemaak. Hierdie plasing van een teks in of teenoor 'n ander sluit nou aan by die idee van intertekstualiteit, wat deur Julia Kristeva beskryf word as "elke teks (wat) die absorpsie en transformasie van ander tekste (is)". 'n Werk kan slegs teen die agtergrond van ander tekste gelees word omdat die ander tekste as maatstaf dien vir hoe die "nuwe" teks gelees moet word (Culler 1975: 139 - 140). Hierdie aspekte is almal by die bestudering van kabaret belangrik. Sodra die kabarettteks in sy kulturele konteks geplaas word en vreemde vorm genaturaliseer word, is dit verstaanbaar binne daardie kultuur en konteks, met al sy intertekste en gepaardgaande ironieë en parodieë. Ook die verskil tussen die gesproke en geskrewe woord is by kabaret belangrik, omdat dit hoofsaaklik 'n kunsvorm is wat in gesproke vorm aangebied word, maar ook gepubliseer kan word. Heelwat kabarettiste voel dat hulle juis vanweë die afstandelikheid wat die geskrewe woord bring, nie hul tekste wil publiseer nie; ook vanweë die inhoudelikheid van kabaret en sy vinnige tempo en bootstelling aan tydsverandering (Casper de Vries 1989: ATKV, Pretoria).

Poësie is die literêre genre wat die opvallendste is in die literatuur vanweë sy spesifieke aard. Sy spesifieke kenmerke veroorsaak juis dat dit hemelsbreed verskil van gewone spraak. Die konvensies van reël-eindes, ritme en fonetiese patrone maak van die gedig 'n onpersoonlike objek waarvan die "ek" en "jy" poëtiese aspekte is. Maar die feit dat 'n teks 'n gedig is, is nie noodwendig die produk van sy linguistiese eienskappe nie. Poësie is in wese dubbelsinnig en ironies, bevat spanninge, en "close reading", saam met 'n kennis van konnotasies, stel ons in staat om die spanning en paradoks in alle suksesvolle gedigte te ontdek. Volgens Genette lê die essensie van poësie nie spesifiek in die verbale kunsgreep nie, alhoewel dit as 'n katalisator dien, maar eerder in die tipe lees wat die gedig op sy leser afdwing (attitude de lecture). 'n Ander bydraende faktor is die verwagting van die konvensies en hoe dit bydra tot die genot van die gedig (Culler 1975: 161 - 164).

Daar is eerstens die feit van afstand en onpersoonlikheid. Om 'n gedig te lees deur 'n aan jou onbekende digter is anders as om een van sy briewe te lees. Die brief word dadelik beskou as 'n kommunikasiemiddel wat op 'n spesifieke tyd aan die "jou" geskryf is en na spesifieke omstandighede in daardie tyd verwys. Om die brief te interpreteer, is om hierdie konteks in gedagte te hou. 'n Gedig word nie op dieselfde wyse aan tyd gekoppel nie en het ook nie dieselfde interpersoonlike status nie. Dit is 'n belangrike konvensie wat in ag geneem moet word. 'n Tweede

belangrike konvensie van poësie is dié van die organiese geheel. Hiermee word bedoel die verwagting van totaliteit of samehang. Dit is verbind met die konvensie van onpersoonlikheid. 'n Derde konvensie wat byvoorbeeld by poësie aangetref word en nou aansluit by die idee van eenheid, is dié van betekenis. Om 'n gedig te skryf is om betekenis te gee aan een of ander verbale konstruksie en die leser benader die gedig met die veronderstelling dat, hoe kort die gedig ook al is, daar minstens 'n implisiete potensieële rykdom moet wees wat dit die moeite werd maak om te lees. Om 'n gedig te lees beteken dus ook om die belangrikheid en betekenis daarvan te soek (Culler 1975: 164 - 175).

In die proses om 'n gedig te lees word daar verskeie maniere gebruik. Dit is byvoorbeeld nodig om te sê dat dit 'n oomblik van "epiphany" is. Wanneer die gegewe 'n voorwerp of 'n situasie is, is daar 'n belangrike konvensie aan die werk: die "objective correlative" van 'n intense emosie of 'n openbaring. Wanneer 'n gewone boodskap byvoorbeeld in digvorm gegee word, tree die konvensie van "significance" in werking omdat die pragmatiese en omstandighedsfunksies van die gewoon-geskrewe boodskap weggehaal word en nuwe vereistes aan die gedig gestel word. Een van die kenmerkendste eienskappe van poësie is die formele verdeling tussen reëls en verse. Die breek aan die einde van 'n reël of die spasies tussen verse moet uiteraard funksioneel wees: 'n breek veronderstel ruimtelike of tydelike openinge wat getematiseer en geïntegreer kan word by die gedig se betekenis. 'n Breek aan die einde van 'n reël veronderstel natuurlik ook 'n pouse in die leesproses en veroorsaak sintaktiese dubbelsinnigheid: die leser probeer om die hele reeks wat voor die breek is, as 'n geheel te sien, maar na die pouse kom hy agter dat die konstruksie glad nie volledig is nie en dat die voorafgaande elemente 'n ander funksie binne die nuwe geheel moet kry. Tipografie is dus ook 'n belangrike konvensie (Culler 1975: 175 - 184).

In die geval van kabaret neem poësie gewoonlik die gestalte aan van die liriek (daaroor later meer). Daarom gaan dit ook met musikale begeleiding gepaard. Hierdie musiek speel natuurlik ook 'n belangrike rol wat later bespreek sal word. Daar is egter ook verskille tussen poësie en die liriek. Omdat die skrywer van die liriek wil hê dat dit as lied onthou moet word, is dit minder "gekompliseerd". Daar is heelwat minder temas in die liriek as in die gedig, daar is dikwels meer herhalings wat die memoriseer daarvan makliker maak en daar is dikwels een sentrale tema wat deur die skrywer aan die luisteraar opgedring word. Wanneer 'n persoon slegs die ouditiewe het om iets aan te leer en geen teks wat deur die visuele versterk word nie, kan hy nie te veel inligting op een tydstip absorbeer nie. Daarom is die (kabaret) liriek eenvoudiger as die gedig, toegankliker en meer direk. Die konvensie van onpersoonlikheid van die gedig is hier by die liriek afwesig omdat dit direk deur 'n vertolker (wat egter nie noodwendig die skrywer is nie) met die nodige nuanses aan die hoorder oorgedra word. Hierdie liriek is ook gewoonlik binne 'n bepaalde konteks, want dit word voorafgegaan of gevolg deur 'n vertelling of dramatisering wat op die liriek betrekking het of

deur die liriek geparodieer word. Sommige van die konvensies van gewone poësie is dus by die liriek óf anders óf afwesig. Dit wil dus tog lyk of kabaret ook ekstra konvensies het.

## **(ii) Epiek**

Epiek bly die literêre vorm waardeur die samelewing homself voorstel, die diskoers waardeur en waarin die wêreld geartikuleer word. Hier word tekens nie alleen gebruik om betekenis te produseer nie, maar ook om die menslike wêreld vol betekenis te laai. Die eerste konvensie waarmee ons dus hier te doen kry, is die verwagting dat 'n epiëse werk die wêreld sal voorstel. 'n Model van die sosiale wêreld sal voorgestel word, voorbeelde van die individuele persoonlikheid sal gegee word, asook van die verhouding tussen die individu en die samelewing. Ook die "kind of significance" wat hierdie aspekte van die wêreld kan dra sal gegee word. Epiek is eintlik die primêre semiotiese agent van verstaanbaarheid (Culler 1975: 189).

In literêre teorie aanvaar kritici dat prosa, in verhouding tot poësie, die primêre, oorspronklike bron is. Daar is ook bewys dat poësie iets sekondêr is waarvan die struktuur meer kompleks is as dié van prosa; meer gekompliseerd ook as natuurlike taal (Lotman 1977: 94).

Ons het nie soseer met 'n historiese proses te make waar een soort prosa 'n ander vervang nie, maar eerder met 'n opposisie wat altyd in prosa bestaan het: 'n spanning tussen die verstaanbare en die problematiese. Reeds van die begin af het die roman die saad van die anti-roman in hom gehad en is dit gekonstrueer in opposisie met verskillende norme. Wanneer klassieke tekste bestudeer word, is daar altyd onsekerhede en gapings, wat dui op die aaneenlopendheid van die epiek reeds van die begin af. Die term prosa hier verwys na alle vorme van die spesifieke genre (Culler 1975: 191 - 192).

"Om prosa te verstaan", sê Roland Barthes, "is nie alleen om die storie se verloop te volg nie, maar ook om sekere vlakke te identifiseer, om die horisontale skakels van die narratiewe reeks op 'n implisiete vertikale as te projekteer; om die vertelling te volg is nie net om die een woord na die ander te volg nie, maar ook om van die een vlak na die ander te beweeg." Die konvensies van die genre kan beskou word as die verwagting van vlakke en hul integrasie; die leesproses is die implisiete erkenning van die elemente van 'n sekere vlak en die interpretasie daarvan (Culler 1975: 192).

As die basiese konvensie van prosa die verwagting is dat lesers, deur hul kontak met die teks, in staat sal wees om die wêreld wat daardeur tot stand kom of die een waarna dit verwys, te erken, moet dit moontlik wees om minstens enkele elemente van die teks wat aan hierdie verwagting voldoen, te identifiseer. Op die mees elementêre vlak word hierdie funksie vervul deur beskrywende elemente, byvoorbeeld onbelangrike handeling en voorwerpe en oorbodige dialoog. Dinge wat geen simboliese betekenis verkry nie, bly blote voorwerpe wat die werklikheid verteenwoordig. Die

teken is dus bloot dit wat hy voorstel om te wees. Sulke mimetiese elemente verseker die leser weer eens dat hy met die werklikheid te make het (Culler 1975: 193).

Om vertellers te identifiseer, is een van die primêre maniere om fiksie te naturaliseer, maar karakter, tema en intrige is van net soveel belang. Ter illustrasie volg 'n teks van die Nederlandse kabarettis Fons Jansen:

### **Koffers**

"Over geboorte gesproken. Ik kwam ter wereld in zo 'n huis vol met zekerheden. En nu sta ik op straat, met een handvol vragen. Ik weet eigenlijk alleen nog dit. Dit is wat er klaar lag vóór u werd geboren: luiers, onderleggers, babytruitjies, navelbandjes, dekontjies, drie van die kleine lakentjies en achttien spelden. En dit, dit is wat er overblijft nadat je bent vertrokken: twee paar oude schoenen, een bril en een vulpen, een portefeuille met wat geld en een paar foto's, pijp en tabak, sleutels...en een horloge dat stilstaat.

"Twee inventarissen. Hier tussenin speelt het zich af: geboren worden, eten en slapen, lachen en huilen, over auto's praten en sterven. En geen mens is vrijwillig gekomen. En wie zou er nou vrijwillig vertrekken? Waar komen we vandaan? Waar gaan we in godsnaam naar toe?

"Ik vind het toch een gekke situatie waar we in terechtgekomen zijn. Je zit hier op een verdwaalde planeet die ze aarde noemen, dat ding draait almaar om een ster, maar beweegt zich nergens naar toe. Ik zit hier alweer ruim veertig jaar. Ik werd hier ooit geboren, ik kwam hier zonder dat ik het wist. En toen ik eenmaal wist dát ek bestond, was ik gelijk al ter dood veroordeeld.

"Zo zitten we hier met zijn drie miljarden. En geen mens weet hoe of wat. Die het antwoord weten, zijn dood. We zwerven hier rond op een ruimtevlot. We zijn schipbreukelingen. Ik zit wel eens te denken: zou de stuurman destijds gered zijn?

"Toen ek hier pas was zeiden ze: De stuurman? O, die is achter de sterren. Alles is goed, hij houdt ons in het oog. Maar later zeiden ze: Ben je gek, dat zijn grote mensen die zich verkleden, Sinterklaas bestaat niet écht. Wat is er dan achter de sterren? Als er helemaal niets was, zou je misschien sterven van angst." (Van der Veer s.j.: 117).

Die wêreld wat hier voorgestel word, is aan almal bekend. Almal word gekonfronteer met sy eie geboorte, maar ook eie dood. Die ek-verteller stel dus 'n alledaagse werklikheid en situasie voor: die sekerhede en onsekerhede van die lewe, veral die latere onsekerhede, die vraag waar ons vandaan kom, maar veral waarheen ons op pad is, die steeds-draaiende aarde wat in sy sirkelbaan elke keer by dieselfde beginpunt uitkom en dus nêrens heen gaan nie. Maar veral ook die feit dat die mens tot sterflikheid gedoem is sonder 'n keuse, omdat hy van die oomblik dat hy gebore

word, ook reeds begin om te sterf, dat die planeet aarde bestuur word deur iemand wat slegs in die kindewêreld bestaan; nie meer in die denkende grootmensewêreld nie. Maar dan die klimaks aan die einde: te midde van die onsekerhede oor alles, móét die mens glo aan iemand wat alles beheer, die gang van die planeet, die lewe self, omdat die sterwensproses dan die gevolg is van angs, wat die lewe korter en onsekerder maak as wat dit reeds is, omdat die lewe dan ook angs word, nie net die dood nie. Sterf dan liever die dood wat reeds van die begin af vir jou wag, as die dood as gevolg van angs.

Die teks is maklik leesbaar en duidelik, en daar is 'n element van spanning as dit kom by die vrae en onsekerhede, die oënskynlik doellose "reis" van die planeet. Die leser volg ook meer as net die blote woorde, want hy word onmiddellik deur die verteller "geforseer" om na 'n hoër vlak te beweeg met die woorde "Ik kwam ter wereld in zo 'n huis vol met zekerheden. En nu sta ik op straat, met een handvol vragen." Onmiddellik begin die leser ook dan homself met die teks identifiseer en word hy deel van hierdie wêreld wat eintlik aan hom bekend is. Volgens die konvensies wat Culler uiteengesit het, sluit hierdie teks van Jansen duidelik aan by die verwagtinge van 'n prosawerk. Anders as in die geval van die liriek wil dit lyk of die kabaretteks wat met prosa ook werk, se epiese verloop dieselfde konvensies volg soos in die geval by die nie-kabaretteks.

### **(iii) Dramatiek**

Drama kom oorspronklik uit religieuse eredienste waarin die gode aanvanklik 'n belangrike rol gespeel het. Later het politieke konflik 'n belangrike tema geword (Van Luxemburg 1983: 159). Hierdie aspek is by kabaret ook van groot belang omdat baie kabarette in die vorm van die drama aangebied word en boonop dikwels met politiek te make het. Drama het nie 'n verteller soos by die epiek nie, maar die dinamika bly dieselfde. Die veronderstelling by drama is dat dit dialogiese tekste is wat 'n geskiedenis voorstel. Van Luxemburg bespreek hierdie aspek sonder om onderskeid tussen soorte soos die tragedie en die burleske te maak. By drama moet ons ook in gedagte hou dat die teks vir opvoering bedoel is en dat die opvoering 'n tweede interpretasie aan die teks gee. Daar is ook sekere ander situasies in die teks wat aandag moet geniet en Van Luxemburg verdeel dit in 'n paar afdelings.

Eerstens is daar die primêre situasie, die dialoog oftewel die akteursteke. Volgens die konvensie van die drama rig die akteurs hul nie tot die gehoor nie, maar tot mekaar. Hierdie konvensie kan egter ook verbreek word. Die dialoog is akteursgebonde en in die hier en nou geplaas. Die dialoogeenhede vorm self die taalhandeling (byvoorbeeld vraag, versoek of bevel) en die verhouding tussen dialoog en handeling is kompleks. Die akteurs reageer op spesifieke woorde en daad en hou hulle by die onderwerp. Hierdie konvensie van die dramatiek is belangrik omdat daar geen onsekerheid by die gehoor oor die ideale gang van sake mag wees nie. Ook hierdie konvensie word soms verbreek. In die wêreld van die absurde teater praat die akteurs dikwels



by mekaar verby oor aparte onderwerpe en die dialoog is dus nie "normaal" nie. Die dialoog vind normaalweg in dieselfde ruimte op dieselfde tyd plaas en moet óf direk óf indirek duidelik gemaak word, hetsy deur kenmerkende taalgebruik of mededeling (Van Luxemburg 1983: 207 - 210).

Hoewel die dialoog oor gebeure handel, is die dialoog self ook 'n gebeurtenis. Gebeurtenisse word nie net voorgestel deur handeling nie, maar ook deur die nuwe-teks, wat duideliker is in die geval van die geskrewe as die gesproke teks. Wanneer interpretasies, simboliese betekenisse en sulke aanwysings in die teks voorkom, is dit nie maklik realiseerbaar in die opvoering nie. Verklarende voor- en nawoorde dien dikwels as waarskuwing, byvoorbeeld die optrede van 'n koor, 'n sanger of verteller, soos in die geval van Brecht se epiëse teater (Van Luxemburg 1983: 210 - 213).

Tweedens is die verhaal of aanbieding 'n belangrike konvensie. 'n Toeskouer kan byvoorbeeld nie vir 'n onbepaalde tyd na 'n opvoering sit en kyk nie en die hele geskiedenis wat die dramaturg wil oordra, moet binne 'n sekere tydsbestek afgehandel word. Dit is dan ook die rede waarom daar dikwels 'n krisis in 'n drama uitgebeeld word. Die geskiedenis wat die krisis voorafgaan, word meegedeel en die eintlike handeling bly beperk tot die krisis en ontknoping. Tog kan 'n lang geskiedenis binne 'n kort tydjie uitgebeeld word. Die konvensie dat die speletyd net so lank moet wees as die geskiedenis tyd, is ook 'n konvensie wat dikwels verbreek word. Die hoeveelheid geskiedenis wat uitgebeeld word, hang af van die vermoë van die toeskouers om die gebeure te absorbeer. Boonop moet die handeling vir die toeskouer/leser op so 'n wyse aanvaarbaar wees dat die afwesigheid van 'n verteller nie die toeskouer affekteer nie. Tog is die motivering vir die handeling by absurde teater nie altyd duidelik nie (vandaar die absurde daarvan). Hierdie konvensie kan dus ook verbreek word (Van Luxemburg 1983: 214 - 216).

Tydshandeling is ook van belang, veral chronologie, omdat handelinge normaalweg op mekaar volg. Soms word gebeurtenisse egter gelyktydig aangebied op die verhoog sodat die chronologie verbreek word. Dit moet egter op so 'n wyse gedoen word dat die toeskouer steeds die verhaal kan volg. Verwysings na vorige gebeure, onderbrekings vir terugflitse en ritme is ook van belang omdat dit die effek kan bepaal. Lang stiltes kan byvoorbeeld suggereer dat die tyd stadig verbygaan. Die karakters kan eksplisiet (kommentaar of monoloog) of implisiet (handeling en spraak) gekarakteriseer word. Natuurlik is die ruimte, dekor en rekwisiete ook openbarend van die karakter en die gebeure. In moderne dramas word moontlikhede met klank en projeksie ook uitgebrei sodat die konvensionele beperkinge nouliks meer van belang is. Sommige dramaturge probeer juis die konvensies uitdaag in 'n poging tot eksperimentering (Van Luxemburg 1983: 216 - 220).

In die geval van kabaret word daar ook baie dramakonvensies verbreek. Soms is daar slegs een persoon aanwesig wat met

monoloë en sang besig is. Hy praat ook definitief dan met die gehoor en nie met medekarakters nie; soms is hy as karakter nie eers van belang nie omdat sy teks belangriker is, byvoorbeeld die eenmansvertonings van Paul van Vliet. Dikwels tree hy self op as conférencier en verbreek dus die algemene konvensie van 'n afwesige verteller, omdat hy juis dan as verteller optree. Kabaret volg dikwels sy eie rigting, sonder definitiewe gebeure of geskiedenis. In die geval van kabarette waar daar meer as een karakter op die verhoog aanwesig is, is die dramatiese uiteraard belangriker. In Aucamp se werk tree daar gewoonlik 'n paar karakters op wat met behulp van dialoog kommentaar lewer oor sekere sake, maar hulle praat nie net met mekaar nie, hulle betrek ook die gehoor. In hierdie geval word die dialoog voltooi deur 'n liriek:

"Vra alles behalwe die liefde"

Boetie (*hy probeer joviaal klink*): En hoe voel ons vandag?  
(soen sy ma.)

Ma: Hoe lyk dit altemit?

Boetie (*sien nou eers die aartappel-"diadeem"*): Weer die kop?  
Maar Ma, daardie ertappels gaan niks help nie! Dis 'n ouwywestorie!

Ma: Jy praat met jou ma, Boetie.

Boetie: Ekskuus, Ma.

...

Ma: 'n Mens kan tog nie jou hand toehou as jy anders grootgemaak is nie. En hulle stap by jou in, sonder "by your leave" ... Hulle kla, murmureer en skinder! Ek haat oumense! Ek haat...

Boetie: Ma, daar is iets wat Ma moet weet. Luister in godsnaam na my.

Ma: Nes ek die waarheid praat, maak jy my stil.

Boetie: Ma, ek is siek.

Ma: Jy leef te vinnig. Eet gereeld 'n huisie knoffel, en drink gortwater vir ontbyt.

Boetie: Ma, ek was by die spesialis. Dis finaal.

Ma (*skrik*): Wat is finaal?

Boetie: Ma, ek gaan nooit weer regkom nie. Ek leef op geleende tyd.

Ma: Wie dan nie, my kind?



Boetie: Ma, luister! Luister! Ek het kanker en ek sterf! Ek sterf soos ek hier sit! Ek het 'n paar maande oor. Op die uiterste vier!

*(Lang stilte. Ma en Boetie kyk nie na mekaar nie. Hulle kyk na die gehoor.)*

Ma (verontwaardig): En wie moet nou vir my sorg?

*(Ma en Boetie stap uit hulle rolle. Die res van die ensemble sluit by hulle aan en saam praat en sing hulle)*

Ensemble: Pleidooi vir die bedaagdes

Gun die oumens sy selfsug:  
dit hou hom nog in stand -  
want in sy selfsug skuil sy self,  
sy alter ego, wederhelf:  
die kierie in sy hand.  
Slaap, kindjie, slaap

Gun die oumens verlede -  
het hy kan toekoms oor?  
hy bou sy dae met onthou  
tot selfs onthou begin verflou  
en tyd sy greep verloor.  
Slaap, kindjie, slaap.

Gun die oumens sy smart -  
dis al wat hy nog het:  
sy speelding en sy tydverdryf  
'n laaste teddie teen sy lyf -  
wie durf hom dit belet?  
Slaap, kindjie, slaap

*(Die groep tree nou vorentoe en sing: "Vra alles behalwe die liefde")*

(1986: 65 - 68)

In hierdie geval speel die akteurs eers die karakters wat voorgestel word en die gebeure vind in gewone chronologiese tyd plaas. Mens leer albei karakters veral ken deur hul eie woorde en deur die nuwe-teks en tot hiertoe voldoen die teks nog aan die konvensies van tradisionele teater. Wanneer die dialoog egter deur die lied gevolg word, vind daar 'n verandering plaas. Die teks sê direk dat die hele ensemble saamsing nadat die twee karakters uit hulle rolle gestap het en weer net akteurs word sonder 'n rol. Hulle kyk direk na die gehoor en die res van die akteurs sluit by hulle aan. Hier beweeg Aucamp weg van die tradisionele teaterkonvensies en gebruik die karakters om direk met die gehoor te praat as hulle hul boodskap deur middel van die liriek en musiek bring. Hulle tree ook nou as vertellers op. Die gehoor word dus hier gekonfronteer met akteurs wat geen rol meer speel nie, maar bloot net hulself is. As gevolg van die intimiteit wat die kyk na die gehoor bring, voel die gehoor ook

of hul meer betrek is by dit wat op die verhoog plaasvind, die gehoor ervaar die lied as 'n direkte "aanval" op die mens wat nie begrip het met die ouderdom nie.

Paul Valéry het geskryf dat elke werk die werk is van baie ander dinge buiten die skrywer en dat literatuur die kunsvorm is wat die meeste beïnvloed word deur konvensies (Culler 1975: 117). Omdat kabaret boonop uit verskeie subgenres met al hul verskillende konvensies bestaan, word daar menige konvensies in kabaret gebruik wat deur die leser/luisteraar as sodanig herken moet word om dit verstaanbaar te maak.

## **2 Resepsie-estetika en taalhandeling**

### **(a) Resepsie van die kabarettteks**

Omdat kabaret deurentyd 'n interaksie tussen die kabaretskrywer, die vertolker en die gehoor is, is die resepsie van die teks en die musiek deur die hoorder natuurlik van uiterste belang. Die leser/hoorder moet voortdurend ontdek wat die teks wil sê. In die geval van 'n humoristiese vers byvoorbeeld, is die gehoor van uiterste belang. Culler sê dat die luisteraar essensieel is vir die grap; as die luisteraar nie lag nie, is die grap nie 'n grap nie. Dit is ook nie die luisteraar wat beheer uitoefen oor sy lag nie; die teks lok hom uit (Culler 1982: 73). Die artistieke teks waarmee die luisteraar gekonfronteer word, gee leidrade oor hoe dit geïnterpreteer moet word, maar die gehoor bly, ten spyte van hoe hy die leidrade volg, ten slotte homself en benader die teks met sy eie smaak en vir sy eie redes (Suleiman 1980: vii). Die oordra en ontvang van hierdie teks se boodskap hang derhalwe af van die teenwoordigheid van die gedeelde kodes wat hierbo bespreek is. Hierdie veelvuldige kodes en konvensies maak die leesbaarheid van die teks moontlik. Maar die vraag ontstaan ook hoe die gehoor bydra tot die leesbaarheid van die teks en watter ander aspekte moontlik kan bydra tot die leesbaarheid daarvan.

Wolfgang Iser beweer ook dat die interaksie tussen die teks en die leser van uiterste belang is en dat die teks en die leser makliker is om te bestudeer as die interaksie self. Hy sluit aan by Culler as hy sê dat, as die kommunikasie tussen teks en leser suksesvol wil wees, die leser se aktiwiteit deur die teks beheer moet word. Die kommunikasie gaan oor wat sowel eksplisiet as implisiet gesê word, oor wat onthul word, maar ook wat verswyg word. Wat verswyg word, veroorsaak 'n reaksie by die leser/hoorder, maar sy reaksie word beheer deur wat onthul word; die eksplisiete word dan verander wanneer die implisiete aan die lig kom. Elke keer wat hierdie gaping deur die leser/hoorder oorbrug word, vind kommunikasie plaas. Die gapings vorm die spil waarom die teks-leser-verhouding draai (Iser in Suleiman 1980: 106 - 111).

Die verhouding tussen die sender, ontvanger en konteks is van uiterste belang by die kommunikasieproses. Die leser/hoorder/ontvanger as 'n aktiewe beginsel by interpretasie is dus deel van die generatiewe proses van die teks. Wanneer die skrywer sy teks

kommunikatief maak, gebruik hy kodes wat hy veronderstel dieselfde is as dié van sy moontlike lesers. Maar dit gebeur tog dikwels dat die kodes anders kan wees as dié wat deur die skrywer bedoel word. Dit moet wel deur die skrywer in gedagte gehou word. Om 'n gemiddelde ontvanger in gedagte te hou, beteken ook om 'n gegewe sosiale konteks in ag te neem. Kabaret is, nes strokiesprente, pornografie, wetenskapfiksie en strooisages, op 'n spesifieke leser/hoorder gerig. Die sosiale konteks van 'n kabaretgehoor moet dus deur die skrywer in gedagte gehou word. Eco beweer dat 'n Griek in die tweede eeu voor Christus of 'n analfabeet van Aran nooit 'n ideale leser sal wees van byvoorbeeld *Finnigans Wake* nie (Eco 1983: 4 - 10). Dieselfde kan gesê word van kabaret: die intertekstualiteit van kabaret, die ironie, die parodie, die humor en die verwysingsveld van hierdie genre vereis van die leser/luisteraar kennis van die konvensies en werkinge van byvoorbeeld ironie en humor en vereis ook 'n breë verwysingsraamwerk. Daarsonder gaan belangrike idees van die kabarettis verlore en word die boodskap óf glad nie verstaan nie óf totaal anders verstaan as wat die skrywer dit bedoel het. Dit veroorsaak dikwels 'n probleem met die publiek en veral die owerhede, hoofsaaklik omdat kabaret links van die regering staan.

Eco maak 'n belangrike stelling as hy sê "a work of art, (therefore), is a complete and *closed* form in its uniqueness as a balanced organic whole, while at the same time constituting an *open* product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity. Hence every reception of a work of art is both an *interpretation* and a *performance* of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself." In elke eeu word die wetenskaplike of kontemporêre kultuur deur die struktuur van die artistieke vorme gereflekteer. Die geslote, enkele denkbeelde van die Middeleeuse kunstenaars word deur die idee van die kosmos as 'n hiërargie van vaste en voorbestemde orde gereflekteer. Die oopheid en dinamika van die Barok gee weer die nuwe wetenskaplike bewustheid weer; dit reflekteer die toenemende belangstelling in die psigologie van impressie en sensasie. Die "openness" wat ons aantref in die dekadente spanning van Simbolisme reflekteer 'n kulturele strewe om nuwe vergesigte te ontdek (Eco 1983: 49 - 58). Elke tyd het dus ook sy eie konvensies en verwagtinge. Hierdie aspek moet deur die skrywer in ag geneem word. Die kabaretgehoor van 1881 in Parys het immers ander verwagtinge gehad van sy skrywers as die kabaretgehoor in 1993 in Duitsland - én Suid-Afrika.

Die beskrywing van die strukture van 'n literêre werk blyk een van die suksesvolste metodes te wees om aan te toon wat die verbande tussen die werk en sy sosiohistoriese konteks is. Die sirkelvormige aard van hierdie metode veroorsaak dat daar vanaf 'n eksterne sosiale konteks beweeg word na die interne strukturele konteks van die werk wat op daardie tydstip bestudeer word. Dit lei tot die opbou van 'n beskrywing van beide kontekste (of enigiets anders wat bydra tot die interpretasie van die teks) deurdat die instrumente van definisie in albei gevalle eenvormig is, en dat die strukturele ooreenkomste tussen die

mede-teks van die werk, sy sosiohistoriese konteks en enige ander kontekste wat moontlik nodig mag wees, openbaar word (Eco 1983: 126).

Die belewenis van die leser/hoorder plaas die fokus op die konvensies en werkinge van die lees- of luisterproses. Die interpretasie van die werk hang dus ook af van wat met die leser gebeur: hoe verskillende verwagtinge geaktiveer word, bevestig of teleurgestel word. Om te praat van die betekenis van 'n werk is dus om die verhaal van lees te vertel. Die leser is dus nie net die verbruiker van die teks nie, maar ook die maker daarvan. Die oordeel van die leser oor 'n werk hang af van sy idee van kwaliteit en die intensiteit van die effek daarvan (Culler 1982: 35 - 67).

'n Teorie wat ook by die resepsie van die kabarettteks van toepassing is, is J.L. Austin se sogenaamde "speech-acts theory" oftewel taalhandelings-teorie. Austin beweer "to say something is to do something; or in which by saying or in saying something we are doing something." Hy sê ook dat daar 'n aanvaarbare konvensionele prosedure moet bestaan wat 'n konvensionele effek het, inklusief die uiter van sekere woorde deur sekere persone in sekere omstandighede. Hierdie spesifieke persone en omstandighede in 'n gegewe geval moet toepaslik wees vir die oproep van hierdie prosedure. Die prosedure moet korrek uitgevoer word deur alle deelnemers (Austin 1962: 12 - 15).

Hy vra homself ook die vraag af of, in die geval van byvoorbeeld 'n gehoor en 'n spreker, albei partye noodwendig konsensus oor 'n saak moet bereik. Soms neem 'n gehoor sekere inligting stadig of "verkeerd" op. Is dit essensieel dat alles korrek verstaan moet word? Moet 'n persoon noodwendig 'n geskenk aanneem as dit aan hom gegee word? Die vraag is dus tot hoe ver die partye unilateraal moet wees; wanneer kom die taalhandelings-presies tot 'n einde, wanneer is dit voltooi? Wanneer 'n spesifieke prosedure gevolg word vir persone met sekere idees, gevoelens of intensies moet die persone wat daarby betrokke is hierdie idees, gevoelens en bedoelings in gedagte hou (Austin 1962: 36 - 37).

Austin bespreek verder sekere primitiewe verskynsels van taal, byvoorbeeld die gemoedstoestand van albei partye, die spreker se stemtoon, klem en kadens, die taalpatrone, die omstandighede waartydens die uiting plaasvind, gebare en nie-verbale handelings. Hierdie faktore dra alles by tot die oordra en verstaan van dit wat gesê word. Austin tref dan onderskeid tussen drie tipes "speech-acts": die "locutionary act" as die uiter van 'n spesifieke sin met 'n spesifieke betekenis en verwysing; "illocutionary" as die gee van inligting, om te beveel, te waarsku; uitinge met 'n sekere konvensionele krag. Maar hy noem ook "perlocutionary acts": dit wat bereik word deur wat gesê word, byvoorbeeld om te oorreed, te verras of te mislei. Die illokutiewe handelings is egter nie die gevolg van die lokutiewe handelings nie. As 'n sekere effek nie bereik word nie, word die illokutiewe handelings nie suksesvol uitgevoer nie; 'n spreker kan byvoorbeeld nie sê dat hy sy gehoor gewaarsku het as hulle nie gehoor het wat hy sê en dit op 'n sekere manier ervaar het

nie. Die effek moet deur die gehoor bereik word as die illokutiewe handeling uitgevoer word (Austin 1962: 74 - 116).

Vergelyk byvoorbeeld die sin "Hierdie stoel is stukkend." Die lokutiewe handeling is net doodeenvoudig dit wat die sin sê. Die illokutiewe handeling is egter die waarskuwing, klagte of stelling wat daarmee bedoel kan word. Die taalhandelingssteorie wil juis hierdie illokutiewe handeling se betekenis verduidelik. Hierdie verduideliking stel natuurlik weer verskeie konvensies in werking om die verskillende handelinge uit te voer: wat jy moet doen om te waarsku, te belooft, te beveel. Vir die performatiewe om te slaag moet daar aanvaarde konvensionele prosedures bestaan wat 'n spesifieke konvensionele effek het, daardie prosedure wat die uiting van sekere woorde deur sekere persone in sekere omstandighede insluit. Om te belooft is dus om een van die konvensionele formules in die gepaste omstandighede te gebruik. Culler sê egter dat bedoeling nie as bepaler van die taalhandelingssteorie beskou moet word nie. Elke konteks of gegewe is oop vir verdere beskrywing en daar is geen grens vir wat in die konteks ingesluit mag word nie. Die oopheid van die konteks is baie belangrik. Die betekenis word deur die konteks bepaal en is daarom oop vir verandering wanneer verdere moontlikhede gesien word (Culler 1982: 114 - 124).

Searle brei heelwat oor Austin se taalhandelingssteorie uit. Hy sê dat die eenvoudigste uiting dié is waar die spreker 'n sin uiter en presies bedoel wat hy met die sin sê. Die spreker probeer om 'n sekere illokutiewe effek by die luisteraar te bereik deur die luisteraar presies in te lig oor sy bedoelinge. Alle uitings is natuurlik nie so eenvoudig nie: die gee van wenke, insinuasies, die gebruik van ironie en die metafoor laat die spreker se sin en dit wat hy werklik sê, twee verskillende gedaantes aanneem. Dit wat hy bedoel is meer as wat die sin sê. Hierdie moontlikheid is die gevolg van indirekte taalhandelinge. In so 'n geval steun die spreker op die luisteraar se gedeelde agtergrondsinligting, linguisties sowel as nie-linguisties, tesame met die algemene kragte van rasionaliteit en gevolgtrekkings van die luisteraar (Searle 1979: 30 - 32).

Omdat 'n sin deur die gebruik van byvoorbeeld die metafoor en ironie onmiddellik 'n meervoudige betekenis kry, is hierdie aspek in die geval van literatuur van groot belang. Kabaret is 'n paradys wat betref die gebruik van metafore, ironie en parodie en die teks kry daardeur onmiddellik meer betekenis. By kabaret is die illokutiewe dus van uiterste belang. Hierdie konvensie moet egter deur die gehoor sowel as spreker gedeel word as die spreker wil hê die gehoor moet sy "boodskap" verstaan. Dit gebeur natuurlik dikwels dat 'n sekere deel van 'n gehoor nie noodwendig dieselfde kodes deel nie en dat die idee van die kabarettis anders verstaan word. Indien die gehoor se verwysingsveld byvoorbeeld nie ooreenkom met dié van die kabarettis nie, sal sekere belangrike feite by hom verbygaan. Insinuasies, waarskuwings en ander illokutiewe handelinge het dus vir hom geen betekenis nie. Wanneer daar in 'n kabaret na 'n spesifieke persoon of gebeurtenis verwys word waarvan die gehoor nie kennis dra nie, gaan die inligting betekenisloos wees vir die

hoorders. Die kabarettis kan egter wel van sy gehoor verwag om darem min of meer dieselfde idees en sentimente te deel; dis immers waarom hulle gekom het. As hierdie konvensies nie ooreenstem nie, gaan die "perlocutionary act" ook verlore omdat daar geen oorreding, verrassing of misleiding plaasvind nie. En dit is juis van die doelstellings van die kabarettis!

#### **(b) Die kabarettteks as interteks**

Vanweë die konteks waarin literêre kabaret geplaas word, is dit baie belangrik om na die intertekstualiteit daarvan te kyk. Eco sê "every text refers back to previous texts...No text is read independently of the reader's experience of other texts." (Eco 1983: 19 - 21). Culler haal vir Roland Barthes aan wat sê dat die teks 'n netwerk is van aanhalings wat uit ontelbare kerne van kultuur gehaal is. Hierdie veelvuldigheid is op die leser gefokus. Daarom lê die teks se eenheid nie in sy oorsprong nie, maar in sy bestemming (Culler 1982: 32 - 33). Die leser moet dus die teks vanuit verskeie ander tekste benader. Hierdie intertekstualiteit het dus 'n dubbele fokus: aan die een kant vestig dit ons aandag op die belangrikheid van voorafgaande tekste terwyl dit terselfdertyd daarop aandring dat die outonomie van tekste 'n misleidende idee is en dat die teks sy spesifieke betekenis het slegs omdat sekere dinge vroeër geskryf is. Intertekstualiteit lei ons dus om voorafgaande tekste as bydraes tot 'n kode te lewer wat die verskillende effekte van "significance" moontlik maak. Intertekstualiteit kan beskou word as die verhouding tussen 'n teks en die verskillende beduidende gebruike in 'n kultuur en sy verhouding tot daardie tekste wat die moontlikhede van daardie kultuur daarvoor artikuleer. Dit is nie net 'n studie van bronne en invloede nie, maar sluit anonieme diskursiewe gebruike en kodes waarvan die oorsprong verlore geraak het, in (Culler 1983: 101 - 103).

Die woord "intertekstualiteit" is deur die Franse strukturalis Julia Kristeva onder literêre aandag gebring en kritici gebruik die term dikwels as hul wil verwys na die beginsel van die wisselwerking tussen verskillende tekste. Kristeva sê intertekstualiteit behels onder meer "that it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another." Die buite-teks kan sowel nie-literêr (histories, kultureel, sosiaal) as literêr wees. Die buite-teks hoef nie noodwendig tematies herkenbaar te wees in die nuwe teks nie; dit kan funksieverandering ondergaan. Dit sluit natuurlik ook aan by Culler se idee dat sekere leesverwagtings by lesers geskep word deur sy kennis van ander tekste. Intersubjektiwiteit word dus 'n funksie van intertekstualiteit. Hierdie intertekstualiteit bepaal natuurlik ook die leser se "literary competence", want slegs binne 'n bepaalde intertekstualiteit kan 'n teks vir hom verstaanbaar word (Malan in Cloete 1992: 187 - 188).

Tekste vul mekaar dus aan en daar kan nie vandag gesê word dat 'n teks nog oorspronklik is nie. Indien dit die geval was, sou dit vir die leser geen sin meer gemaak het nie. Umberto Eco

skryf oor sy roman *The name of the rose* die volgende: "I discovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told." Dit is egter nie alleen in die epiek waar intertekstualiteit voorkom en belangrik is nie; ook die beeldende kuns, musiek, poësie en dramatiek kan nie sonder die interteks bestaan nie. Die argument bestaan dat alle skilderye intertekstueel verbind is aan ander skilderye, dat musiek, wat beskou word as die mins figuratiewe van alle kuns, ook interpreteer word in terme van intertekstuele skakeling met die verlede en hede as 'n analoog vir die belangrike skakel van die artistieke vorm en die menslike geheue. Deur oënskynlike intertekstualiteit word 'n ander dimensie bygevoeg deur die gebruik van die ironiese inversies van parodie: kuns se kritiese verhouding tot die "wêreld" van die diskoers - en daardeur dan na die samelewing en die politiek. Geskiedenis en literatuur bied albei intertekste vir "nuwe" tekste, sonder 'n noodwendige hiërargie. Beide is deel van die betekenisgewende stelsels van ons kultuur, en daarin lê hul betekenis en waarde (Hutcheon 1988: 128 - 140).

As voorbeeld van intertekstualiteit by kabaret die volgende twee voorbeelde uit *Die lewe is 'n grenshotel* van Hennie Aucamp:

### **Die lewe is 'n grenshotel**

Madame sit in Die Grenswag  
'n manskap teen haar bors  
sy koester sy vermoedheid  
sy nadrup en sy dors

*Die lewe is 'n grenshotel  
'n Volkebont, 'n bont bestel  
bestel jou chips en drink jou gaar  
jou toekoms is gerekenaar*

Madame bestel 'n High Ball  
(dit hou die vleesdrif hoog)  
sy kyk na jong kanonvoer  
wat saamdrom by die oog

*Die lewe is 'n grenshotel  
'n Volkebont, 'n bont bestel  
bestel jou chips en drink jou gaar  
jou toekoms is gerekenaar*

Madame, versot op jong bloed,  
vergeet skoon van haar óú  
maar jonk of sterf eners  
die slágveld is hul vrou

*Die lewe is 'n grenshotel  
'n Volkebont, 'n bont bestel  
bestel jou chips en drink jou gaar*

*jou toekoms is gerekenaar*

Madame grens oor dié wete  
haar hulpdiens is beperk:  
want of hul bruin of wit is  
hul dra die Kainsmerk

*Die lewe is 'n grenshotel  
'n Volkebont, 'n bont bestel  
bestel jou chips en drink jou gaar  
jou toekoms is gerekenaar*

En drank en nag bring kennis  
en álmal haal die grens  
dié grens erken geen grense  
alleen die hart se wens

*Die lewe is 'n grenshotel  
'n Volkebont, 'n bont bestel  
bestel jou chips en drink jou gaar  
jou toekoms is gerekenaar*

(1977: 13)

Die intertekste wat hier ter sprake is, is onder andere sosiaal, histories en literêr. Die verteller verwys na oorlog as interteks van die geskiedenis van onder andere ook Suid-Afrika ("Grenswag", "manskap", "kanonvoer", "slagveld", "grens"), na die wêreldwye Volkebond-organisasie (let op die spel met "bond" en "bont") en na die tegnologie as interteks met sy verwysing na "gerekenaar". Die gesegde "jy het jou chips gehad" word ook opgeroep in die verwysing na "bestel jou chips". Die verwysing na "Kainsmerk" roep onmiddellik die verhaal van Kain en Abel uit Genesis op, wat summier die verhaal uit die Bybel as interteks bybring. Die spel met "grens" is ook interessant. Die sosiale omstandighede in Suid-Afrika word opgeroep met "Grenswag" en die Suid-Afrikaanse mans wat militêre opleiding moet ondergaan, ook aan die grens. Stephan Bouwer sê in sy inleiding tot *Teen latenstyd* dat Aucamp die woord "grens" met voorbedagte rade gebruik en dat die "Madame" telkens met 'n hoofletter vereer word. Sy kan koester en huil, maar moet alkoholies verdoof bly. Die woord "grens" word aan die einde self gesaboteer, want dit word huil, afbakening, beperking. En Madame is dalk glad nie eers 'n mens nie (Bouwer 1990: 19). Vergelyk as verdere illustrasie hiervan die volgende teks van Aucamp:

**By Siembamba se lykie**

*'n nuwe liedjie op 'n ou deuntjie*

*Siembamba mame se kindjie  
Siembamba mame se kindjie  
draai sy nek om, gooi hom in die sloot  
trap op sy kop dan is hy dood*

Weer in die wasgoed



klimaat in die hout:  
 was kindjie net soeler  
 was kindjie nie koud  
 Jou mame voel kroes  
 Maar die Law geskied:  
 haar duisman geknater  
 en jy net 'n lied

Siembamba mame se kindjie  
 Siembamba mame se kindjie  
 draai sy nek om, gooi hom in die sloot  
 trap op sy kop dan is hy dood

(1977: 17)

Die verwysing na die Afrikaanse volksliedjie "Siembamba" word hier as 'n baie belangrike metateks gebruik. Dié liedjie word hier in 'n politieke sin gebruik: die kind ("mame" en "kroes" dui op die velkleur van die moeder) se vel is lig en die vader is dus die "duisman" wat "geknater" is; daarom die dood van die kind. Die Suid-Afrikaanse politiek word ook as metateks gebruik: die (vroëre) verbod op die vermenging van rasse, "Die Law". Ook die subtitel "'n nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" het sy eie metateks: die verwysing na C. Louis Leipoldt se "'n Nuwe Liedjie op 'n Ou Deuntjie" met die volgende subtitel:

Siembamba, Siembamba,  
 Mame se kindjie, Siembamba!  
 Vou jou handjies same  
     en sê ame,  
 Mame se kindjie, Siembamba! (LOKASIELIEDJIE)

(Kannemeyer 1980: 22)

Hierdie interteks vorm ook 'n belangrike agtergrond waarteen die liriek van Aucamp gelees moet word omdat die kennis van die Leipoldt-vers sowel as die kennis van die lokasieliedjie bydra tot die interpretasie en betekenis van die vers. Dit is dan ook 'n ernstige aanklag teen die onmenslikheid van die politiek wat lyding aan mense en veral aan kinders besorg.

Die kwessie van intertekstualiteit sluit ook aan by die taalhandelingsteorie van Austin en Searle omdat die verstaan van sodanige handeling reeds 'n algemene interteks veronderstel: dié van byvoorbeeld die kennis van nuanses, woordbetekenisse en stembuigings. Hierdie kennis van ander, vroeër tekste help die leser ook om die teks te dekonstrueer en verstaanbaar te maak; juis omdat hy literêre kompetensie het, is die teks vir hom verstaanbaar.

Een van die belangrikste kenmerke van kabaret, naamlik parodie, is 'n inherente kenmerk van intertekstualiteit en sal uitvoerig bespreek word.

### 3 Parodie - skering en inslag van kabaret

Hierdie belangrike tekstuele konvensie waarvan die kabarettis gebruik maak, is volgens Dwight MacDonald die sentrale uitdrukkingsmetode van ons tyd. Parodie is nie 'n nuwe verskynsel nie; tog het die siening daarvan in die afgelope jare verdiep en het die gebruik daarvan ingewikkelder geword. Parodie word egter ook dikwels met ander vorme verwar, byvoorbeeld met pastiche, die burleske, travestie en satire. Daar is ook 'n spesiale interaksie tussen ironie en parodie, veral omdat ironie die belangrikste retoriese strategie is wat deur parodie ontplooi word. Dit is moeilik om spesifieke definisies van elke verskynsel te gee, veral omdat die een in diens van die ander kan staan, byvoorbeeld parodie as burleske en travestie as parodie. Sommige kritici sien parodie as 'n soort satire; ander weer die satire as 'n dimensie van die geparodieerde teks (Hutcheon 1986: 1 - 25). Parodie is dus 'n komplekse verskynsel in sowel sy vorm as sy etos.

Parodie se etimologiese wortel is die Griekse selfstandige naamwoord "parodia". Die woord "para" het twee betekenisse, naamlik "teen" ("kontra"), maar ook "naas" ("langsaaan"). Die woord "odos" beteken "lied". Dit beteken dan dat parodie 'n opposisie of kontras tussen twee tekste aandui, maar ook 'n intimiteit tussen tekste suggereer. Dit is veral laasgenoemde betekenis wat dikwels buite rekening gelaat word wanneer daar oor parodie gepraat word. Parodie dan, in sy ironiese "trans-kontekstualisasie" en inversie, is herhaling met 'n verskil. 'n Kritiese afstand tussen die teks wat geparodieer word en die nuwe werk wat tot stand kom, word geïmpliseer, en hierdie afstand word gewoonlik deur ironie bewerkstellig. Hierdie ironie kan speels of verkleinerend wees, konstruktief sowel as dekonstruktief. Die plesier van die ironie in parodie kom nie spesifiek deur die humor nie, maar deur die betrokkenheid van die leser by die intertekstuele "bouncing" tussen medepligtigheid en afstand (Hutcheon 1986: 32 - 33).

Net soos ironie werk parodie ook op twee vlakke - 'n primêre, oppervlakkige een, maar ook 'n sekondêre, geïmpliseerde vlak. In beide gevalle word die betekenis natuurlik uit die konteks afgelei. Die finale betekenis van sowel ironie as parodie berus op die herkenning van die superponering van hierdie vlakke. Dit is hierdie dubbelheid van sowel vorm as pragmatiese effek of etos wat parodie 'n belangrike modus van moderne self-refleksiwiteit in die literatuur en ander kunsvorme maak (Hutcheon 1986: 34). In die geval van kabaret tref ons parodie aan by die teks, die musiek en ook by die visuele.

Vanweë die ironiese afstand wat deur parodie bereik kan word, is dit vir die kunstenaar moontlik om deur sy nabootsing 'n soort vryheid te bereik. Vir die dekodeerder van parodie is hierdie kreatiewe funksie van die kunstenaar minder belangrik as die besef dat die kunstenaar se gebruik van parodie en sy ironiese "trans-kontekstualisasie" of inversie iets nuuts voortbring het in sy bitekstuele sintese. Michael Riffaterre beweer dat dit slegs die leser (dekodeerder) is wat die interteks kan aktiveer.

Hy sluit aan by Roland Barthes as hy sê dat intertekstualiteit 'n modaliteit van persepsie is, 'n manier om 'n teks in die lig van ander tekste te dekodeer. Barthes sê egter verder ook dat die leser slegs beperk moet word deur sy individuele idiosinkrasie en persoonlike kultuur (Hutcheon 1986: 35 - 37).

Gewoonlik is werke wat geparodieer word, suksesvolle werke, byvoorbeeld die werke van Wagner of Emile Zola. Dit is slegs enkele kere dat die geparodieerde werk lagwekkend en pretensieus is. Vir sommiges slaag parodie daarin om die oorspronklike werk minder magtig en minder imponerend te maak; vir ander is die parodie die magtigste vorm omdat dit alles doen wat die oorspronklike werk doen, maar ook meer as dit (Hutcheon 1986: 76). In die geval van kabaret kan albei moontlikhede voorkom, maar laasgenoemde word meer aangetref. 'n Bekende parodis in die wêreld van die teater is Bertolt Brecht, byvoorbeeld sy *Dreigroschenoper*. Die oorspronklike teks wat hy gebruik het, is John Gay se *The beggar's opera* wat reeds in 1728 in Londen verskyn het. Brecht verplaas egter in sy werk die verhaal na 'n Victoriaanse Engeland waar opera en kapitalisme hand aan hand gegaan het. Ook die musiek deur Kurt Weill is 'n parodie. Wat Handel vir Gay was, was Wagner vir Brecht en Weill. Die moderne musiek meng met die Victoriaanse agtergrond op dieselfde wyse as wat die bedelaars wat die Victoriaanse fatsoenlikheid wou voorstel, dikwels in vulgariteit verval het, veral ten opsigte van hulle liedere. Die *Dreigroschenoper* eindig met 'n tematiese parodie van die standaard operaslot: "Since this is opera, not life, you'll see/Justice give way before humanity./So now, to stop our story in its course/Enter the royal official on his horse." Kurt Weill sê voorts dat dit nie 'n parodie in die tradisionele sin is met die bedoeling om te bespot nie, maar "an instance of the very idea of 'opera' being used to resolve a conflict, i.e. being given a function in establishing the plot." (Hutcheon 1986: 104).

Net soos Brecht se Verfremdungseffekt, bewerkstellig parodie die verkryging van afstand, maar betrek ook die leser. Lesers (of luisteraars) is die aktiewe mede-skrywers van die parodie en hulle moet dus ook kennis dra van die teks of die konvensies wat geparodieer word. Indien die leser of luisteraar die parodie miskyk of nie verstaan nie, sal die spesifieke teks vir hom soos enige ander teks wees. Dit is moontlik vanweë hierdie rede dat die parodie slegs floreer in 'n demokratiese, kultureel-geosofistikeerde samelewing. Daarom is daar min voorbeelde van parodie in die vroeë Egiptiese en Hebreeuse literatuur, terwyl dit weer gebloei het in die Griekse literatuur. Dit is dan ook hierdie aspek wat veroorsaak dat parodie die naam van elitisties gekry het. Boonop vereis dit ook van die skrywer vakmanskap, kritiese onderskeidingsvermoë, vaardigheid en dikwels humor. Hy of sy "must be encyclopedic, learned, obsessively cultured... burdened with the wastes of time, with cultural shards and rubbish" (Hutcheon 1986: 93 - 98). Dit is dan ook heel waarskynlik die rede waarom Suid-Afrikaanse gehore satire en parodie so swak verstaan; ons leef immers nog nie in 'n demokratiese, kultureel-geosofistikeerde samelewing nie! Die gemiddelde Suid-Afrikaner se kennis van sowel die Afrika- as die

Westerse kultuur skiet ver tekort en dit maak hulle feitlik onmagtig teen die vlaag satiriese en parodiese werke waarmee hulle gekonfronteer word.

In kontemporêre werk is parodie nie 'n poging om te vlug nie, maar juis om die historiese, sosiale en ideologiese kontekse wat bestaan, uit te lig (Hutcheon 1988: 25). Hierdie feit is vir kabaret baie belangrik, omdat kabaret juis nie wil vlug van die werklikheid nie, maar eerder die werklikheid aan die kaak wil stel. Hierdie werklikhede is histories, sosiaal en ideologies. Die kabarettis ontsien niks en niemand nie en enigiets kan deur hom geïroniseer, gesatiriseer en geparodieer word. Daarom konsentreer die kabarettis veral op dié waarhede wat die mens die seerste maak: sy godsdiens, politiek en moraliteit. En as die kabarettis dan hoofsaaklik van parodie gebruik maak om op satiriese of ironiese wyse hierdie waarhede bloot te lê, slaag hy daarin om die oorspronklike konvensie se waarhede te behou, maar om ook 'n nuwe, dieper betekenis daaraan te gee deur sy parodiëring daarvan. 'n Ou waarheid bly behoue, maar verkry 'n ekstra dimensie om 'n ander, nuwe waarheid uit te bring.

Toeganklike en duidelike voorbeelde van parodie in Afrikaanse literatuur is volop, maar een teks, "Swart September" uit André Letoit se kabaret *Piekniek by Dingaan*, is 'n maklike voorbeeld waar "the new can shock only when underwritten by the old" (Hutcheon 1986: 107):

### **Swart September**

(mymeringe oor 'n pre-Noodtoestand-bestaan)

Plant vir my 'n Namibsroos  
Verafgeleë Welwitschia  
Hervestig hom in Hillbrow  
En doop hom Khayelitsha

September is die mooiste,  
Mooiste maand  
Viooltjies in die voorhuis  
En riots orals oor die land

Die swarte sonder pas  
O, die swarte sonder pas  
Skuifel langs die mure  
Red sy eie bas

Dié aand was dit vrolik  
om die vure;  
Gatiep was olik  
By die bure

Die tyres het gebrand  
Daar by Manenberg se kant  
Al die volk was hoenderkop  
Die Casspirs vol R-4's gestop

En die vroue by die draad

Het eerste die gedruis gehoor  
 Tjank maar, Ragel, oor jou kind  
 Die bliksems het hom doodgemoer

Die swarte sonder pas  
 Ja, die swarte sonder pas  
 Vra die ousie by die rooi lig  
 Waar die laaste road-block was

Jenna wou gaan hout soek  
 Onderkant die spoor  
 Vir 'n wit hand vol vuil note  
 Het sy haar virginity verloor

O...  
 Die hart is bitterkos  
 Take-aways  
 Met pap en wors

Dat liefde so tot haat kon gis,  
 Dat reforms so kon afwas!  
 Gonna, AIDS en sifilis  
 Groei wild waar eers beloftes was

Die swarte sonder pas  
 Ja, die swarte sonder pas  
 Skuifel lands die mure  
 Maak maar nog 'n las

Wat dra jy daar, my outa?  
 Wat dra jy daar, 'n jas?  
 Sy knoop is af, sy mou gelap  
 Hy's vol gate soos Koos Sas

Wat dra jy daar, my outa?  
 Wat dra jy daar, my kwas?  
 Ek dra, my grootbaas, oubrood  
 Onder my jas wat netjies pas

Almal weet dit, en dis so  
 Al klink dit ongelooflik:  
 Die monument op Paarlberg  
 Is nié argitektonies ooglik

Maar sou jy haar tóg liefhê,  
 Die ongerymde Moedertaal,  
 Besef jy sy's met clones en pidgins  
 Landwyd op die paal

En o, die vrees,  
 O! Petrolbom  
 Wat maak ons, china, waantoe hol ons  
 As die Pote kom?

Van Tafelberg tot in Transvaal  
 Loop hensoppers weer deesdae kaal

En is jy wit, bruin, swart of kerrie  
Kak almal in die symste taal

Die swarte sonder pas  
O, die swarte sonder pas  
As die son sak loop hy hom gedurig  
In die Ore vas

Die swarte sonder pas  
Ja, die swarte sonder pas  
Skuifel langs die mure  
Klou sy A.K. soos 'n lunch-boks vas

Uit die blou van ons gekneusdheid  
Uit die diepte van ons heimwee  
Oor ons ver verlate homelands  
Waar die tsotsi's antwoord gee

Oor ons afgebrande skole  
Met die kreun van honger kinders  
Rys die stem van al die squatters  
Van ons land, Azanië

ons sal traangas, ons sal treurnicht  
Ons sal offer wat jy vra  
Ons sal dobbel in Sun City  
Ons sal suip vir Afrika

Die swarte vol lobola  
Skryf spogbriewe uit Angola:  
Ag, dat piknien groter was  
Om ook in camouflage te pas

(1988: 29).

Hierdie teks het nouliks enige verduideliking nodig, omdat dit nie alleen met maklike verwysings werk nie, maar ook met baie bekende verwysings soos ons volkslied, bekende gedigte, kinderspel; selfs Amanda Strydom se reëls "Ek dra my pas/in 'n stukkende jas" word gebruik. Die digter maak natuurlik daarom ook ruim gebruik van intertekstualiteit.

Die uitstaande kenmerk van parodie is dus sy dubbelgerigtheid - "it is directed both toward the object of speech, like an ordinary word, and toward *another word*, toward another person's speech." (Pretorius in Cloete 1992: 370). Die tegnieke van verwringing en oordrywing is kenmerkend van die voorbeeldteks. Foute word oordryf en die leser ontdek iets lagwekkends, maar veral ook iets veragteliks. Die gebruik van die parodie is nie net om snaaks te wees nie, maar hoofsaaklik om te ondersoek en te kritiseer. Die oerteks verkry ook nou sterker betekenis as wat dit voor die geparodieerde teks gehad het.

Die parodie vra 'n gemeenskaplike kultuurbesit by die parodis en leser en vra ook vir 'n kundige, intelligente en geskoolde leser. Parodie het geen literêre effek as die leser nie die teikentekste

ken nie, maar kan ook op eie bene staan (Pretorius in Cloete 1992: 371). In bostaande voorbeeld het die nuwe teks baie minder trefkrag sonder kennis van die oerteks, hoewel dit steeds as selfstandige teks gelees kan word.

#### **4 Konvensies van die lied**

##### **(a) Inleiding**

Die lied is 'n multi-semiotiese vorm van diskoers wat bestaan uit 'n interaksie van woorde en musiek. Daarom moet albei aspekte gesamentlik bestudeer word. In die geval van poësie is die teks van eintlike belang; in die geval van die (kabaret)liriek is die musiek en vertolking ook saam met die teks van belang. Daar sal eers gekyk word na die vereistes wat die vertolking van 'n liriek aan die menslike stem stel.

Die lied is 'n orale kommunikasievorm en verskil van alledaagse spraak deur die graad en tipe resonansies, dit wil sê óf "melodious" óf "harsh" resonansie. Saam met resonansie is die toonhoogtepatroon 'n tipiese verskynsel. Dit kan van gewone spraak verskil deur meer variasie ("tune") of minder variasie, byvoorbeeld monotone "chants". Die lied het gewoonlik 'n spesifieke patroon van klem (ritme) wat versterk kan word deur gebare of bewegings, byvoorbeeld die beweging van die kop, die klap van hande of die stamp van die voete, of deur instrumente, byvoorbeeld die ritme van 'n trom. Elkeen van hierdie aspekte is nie alleen beskrywend van die lied nie, maar is ook 'n stelsel van tekens wat betekenis gee aan die lied en ook spesifieke genres en individuele maniere van sing en voordra kenmerk. Saam vorm hierdie aspekte die "grain of the voice", soos Roland Barthes dit noem (Hodge in Van Dijk 1985: 121 - 123).

##### **(b) Resonansie**

Resonansie is 'n algemene kenmerk van die lied en ons kan na die basiese, universele kenmerke van die klankstelsel van taal kyk as bron hiervoor. Hierdie patroon is 'n reeks binêre verdelings wat begin by die primêre verskille tussen die klinkers ("vibrating air sound") en die konsonante ("constraints on sound"). Die res van die stel vokale en konsonante word gevorm deur die analogiese toepassing van dieselfde beginsel. Dit gee dus 'n wisselwerking tussen energie (klinker) en begrensing (konsonant). Alhoewel die lied gekenmerk word deur die resonante kwaliteit van die klanke van 'n taal, bestaan daar ook konsonante wat klankloos is. Hierdie klanke kan ook deel wees van 'n lied, omdat die lied gekenmerk word deur vokale, wat gewoonlik beklemtoon word ten koste van konsonante (Hodge in Van Dijk 1985: 123). Die betrokke taal waarin 'n lied gesing word, is dus ook baie belangrik, en dit is dan veral hier waar vertalings van tekste 'n suksesvolle lied kan laat misluk of slaag.

Vanweë die feit dat 'n lied se klanke afwyk van normale alledaagse spraak, is dit uiters geskik vir nie-alledaagse diskoers. Hoe groter die verskil met gewone spraak, hoe groter die afstand wat deur die lied verkry word.

### (c) Toonhoogte

Toonhoogte kan op drie maniere van belang wees in 'n lied. Suiwerheid van toonhoogte kan kenmerkend wees van die sangstyl, maar daar is twee ander fundamentele en universele aspekte: variasie van toonhoogte en toonhoogtebasis. Toonhoogtebasis is die basislyn vir toonhoogtevariasies van individuele sprekers of sangers. Babas kan reeds op drie weke al toonhoogtebasisse identifiseer en weet byvoorbeeld reeds hoe om te onderskei tussen manlik en vroulik, en selfs tussen die moeder en ander vrouens. Hierdie aspek word by sang as vanselfsprekend aanvaar omdat daar reeds ander faktore is wat geslag aandui. Tog kan mans met hoë toonhoogtebasisse (byvoorbeeld kontra-tenore) juis as gevolg daarvan 'n dubbelsinnige geslagsklassifikasie aktiveer. 'n Man met 'n lae toonhoogtebasis sal weer outomaties 'n ondubbelsinnige manlikheid voorstel. Dieselfde geld natuurlik vir vrouens (Hodge in Van Dijk 1985: 125).

In gesproke taal is daar tekens van intonasiepatrone wat "tunes" genoem word. Hierdie "tunes" het sintaktiese en ekspressiewe funksies. By die lied verskil die "tunes" egter. Roland Barthes praat van die "geno-song" as die "apex (or that depth) of production where the melody really works at the language - not at what it says, but the voluptuousness of its signifiers, of its letters - where melody explores how the language works and identifies with that work." (Barthes 1982: 182).

Intonasiepatrone in spraak is normaalweg modulasies van 'n verbale konteks. Die betekenis daarvan is onvoltooid sonder die verbale inhoud en dit is onmoontlik om die betekenis daarvan in isolasie te beskryf. By die lied egter word die balans verskuif. Indien die klem eerder op die wysie as die woorde val, lê die klem op 'n struktuur of 'n opmerking eerder as op die interpersoonlike en tekstuele funksies (Hodge in Van Dijk 1985: 125 - 126). In die geval van die kabaretliriek val die klem eerder op die woorde as die wysie en is die interpersoonlike en tekstuele funksies natuurlik die belangrikste.

### (d) Klem

Ander kwaliteite van die stem wat semiotiese funksies het, sluit spoed, volume en klem in. Elkeen van hierdie aspekte is belangrik by die lied, ook as mens die normale gesproke woord in gedagte hou. As gevolg van die klem op vokale is die spoed waarteen 'n lied gesing word, normaalweg stadiger as die gesproke woord. Ook volume speel 'n rol; so ook in gesproke taal. Klempatrone of ritme is een van die kenmerke van die liedvorm (ook in sommige gevalle in poësie waar die verskil nouliks merkbaar is). Ritme word herken nie alleen aan klem nie, maar ook deur aspekte soos die beweging van die kop, klap van hande, stamp met voete, ensovoorts. In baie kulture is die lied en die dans onskeibaar, veral in Afrika. Ritme veronderstel dus 'n tipe handeling ("kind of action") en die lied is meer ritmies as die gesproke woord (Hodge in Van Dijk 1985: 126 - 127). Hierdie natuurlike ritme is van groot hulp vir die kabarettis indien hy sy boodskap wat hy in gesproke woorde oorgedra het, deur die lied



wil bevestig.

**(e) Die rol van die vertolker se styl**

**(i) Sanger-luisteraar-verhouding**

Die krag van 'n lied kan op verskeie maniere geïllustreer word, onder andere meer volume en ondersteuning deur ander sangers of orkeslede. Veral in optredes waar die konvensie uiterse stilte vereis tydens die optrede, is die lied 'n kragtige medium (opera en die kunslied). Interessant genoeg egter ook is dit makliker om die stilte dan te handhaaf, want die saal is normaalweg redelik groot en dus minder intiem. Die kontak met die gehoor is heelwat minder. Hoe nader die sanger aan die gehoor kom, hoe minder agtergrondsondersteuning die persoon het en hoe meer intiem hy met die gehoor is, hoe makliker reageer hulle op liedere (Hodge in Van Dijk 1985: 127). In die geval van kabaret is die saal intiem en is die kontak met die gehoor baie persoonlik. Daar heers ook normaalweg nie 'n doodse stilte in die kabaretteater nie. Die sanger het dus minder ondersteuning van 'n orkes nodig. Dit is een van die redes waarom 'n salonorkessie effektiewer werk by kabaret as 'n groot en oorweldigende orkes.

**(ii) Luisteraarverhoudings**

Die manier waarop 'n gehoor saamgestel is, is op sigself belangrik vir die verhouding met die musiek. Tydens 'n gesang in die kerk is die "gehoor" 'n massa wat 'n eenheid vorm, elke individu 'n gelyke, aktiewe lid van die groep. In 'n opera-huis is die gehoor in groepe verdeel, mense is uit verskillende klasse en reageer verskillend op die musiek (Hodge in Van Dijk 1985: 128). In 'n kabaret reageer die mense ook verskillend op die musiek, en gee dit ook soms te kenne aan die sanger.

**(iii) Sangerverhoudings**

'n Lied kan deur een enkele persoon gesing word (waardeur individualiteit, uniekheid en leierskap gesuggereer word) of deur 'n groep. Hoe meer dominant die groep, hoe minder is die individualiteit en leierskap (Hodge in Van Dijk 1985: 128). Ten opsigte van kabaret wissel hierdie aspekte na gelang van die tipe kabaret - of dit 'n eenmansvertoning of 'n dramatiese voorstelling is met verskillende karakters.

**(f) Sintagmatiese vorme van die lied**

Hodge sê sekere sintagmatiese vorme van die lied is belangrik:

(i) Die woorde van 'n lied is gewoonlik moeiliker om te hoor as in die geval van die gesproke woord, veral omdat praat- en sangstyle verskil. Hoe groter die aantal sangers, hoe moeiliker is die woorde hoorbaar. Dit moet deur die kabarettis in ag geneem word by die skryf van sy teks en lirieke.

(ii) Die verbale en intonasie-sintaksis van die lied is ook van

belang. In die geval van 'n eenstemmige lied is die woorde en wysie makliker verstaanbaar as by meerstemmige liedere. As die sangers in 'n kabaret in te veel stemme begin sing, is dit vir die luisteraar moeilik om alles met gemak te volg.

(iii) Vanweë die langer en duideliker vokale van die lied duur dit gewoonlik heelwat langer om die woorde te sê as in die geval van die gesproke woord.

Boonop maak lirieke gewoonlik gebruik van minder woorde, korter sinne en herhalings (ook van die musiek). Daar word ook veronderstel dat die lied meer as een maal gesing sal word, wat veroorsaak dat sekere aspekte soos spanningselemente afwesig sal wees, terwyl refreine en eerste en laaste reëls wat herhaal word, meer algemeen is by die lied as by poësie. Liedere wat dus 'n storie vertel, doen dit op 'n spesiale manier (Hodge in Van Dijk 1985: 129 - 131). Die konvensies van die kabaretliriek verskil dus grootliks van die normale konvensies. Die skrywer van so 'n kabaret moet van hierdie konvensies bewus wees as hy sy lirieke wil laat slaag.

Ter illustrasie volg 'n liriek deur Jacques Brel soos in Nederlands vertaal deur Ernst van Altena, "Kinderen van...":

Kindren van meerdren of van mindren  
kindren zijn altijd zomaar kindren,  
kindren van ouders arm of rijk,  
kindren zijn allemaal gelijk:  
eender beklag  
en eendre zuchten  
eendre kluchten  
en eendre lach  
kindren van ouders arm of rijk  
kindren zijn allemaal gelijk.

en pas daarna...jāren daarna...

Kindren zijn altijd...altijd koning  
in goud paleis of burgerwoning,  
in villadorp of krottenwijk  
heeft ieder kind z'n keizerrijk:  
een kiezelsteen  
een vogelveertje  
een teddybeertje  
een winterpeen  
in villadorp of krottenwijk  
heeft ieder kind z'n keizerrijk.

En pas daarna...jāren daarna...

Kindren van Fransen of Hongaren,  
kindren zijn altijd tovenaren,  
kindren gewenst of ongewenst,  
ze zijn als dichters onbegrensd:  
ze zijn een volk  
van grijze wijzen

maken hun reizen  
 per schapewolk,  
 kindren gewenst of ongewenst,  
 ze zijn als dichters onbegrensd.

En pas daarna...jāren daarna...

Kindren van meerdren of van mindren,  
 kindren zijn altijd zomaar kindren,  
 kindren van ouders arm of rijk,  
 kindren zijn allemaal gelijk:  
 eender beklag  
 en eendre zuchten  
 eendre kluchten  
 en eendre lach  
 kindren van ouders arm of rijk  
 kindren zijn allemaal gelijk.

(Ernst van Altena op *Jan Mesdag zingt Brel*)

Een aspek wat onmiddellik opval, is die herhaling van die titelreël, die dringendheid van die sanger se siening dat kinders almal gelyk is, ongeag waarvandaan hulle kom of wat hulle doen. Die lied word normaalweg deur 'n solis uitgevoer met begeleiding wat slegs ondersteunend werk en nooit die sanger durf oordonder nie. Die musiek bou algaande op soos die sanger se segging dringender word. Dit is 'n lied wat in 'n intieme sfeer gesing moet word omdat dit lyk asof dit vir elke individu gesing word. Elkeen wat die lied hoor, voel asof dit vir hom spesifiek gesing word. Daar is geen vrae in die lied nie; slegs die stellings wat gemaak word. Die kort reëls en eenvoudige woorde spreek die luisteraar se gewete aan sodat hy nie die boodskap kan vergeet nie. Die luisteraar sien ook nou kinders positief, roep ook hul eie jeug terug deur hierdie lied. Elke musikale reël is eenvoudig en maklik om te memoriseer - reeds by 'n eerste aanhoor - veral vanweë die klein omvang daarvan. Brel se stem dra verder tot die effek by - wat natuurlik nie beteken dat ander kunstenaars dit nie ook effektief kan uitvoer nie. Die vertolking deur Jan Mesdag is baie gevoelvol, intens, dringend, terwyl May dit vinniger en met meer afstand doen. Die klank van die oorspronklike Frans waarin die lied geskryf is, laat dit ook natuurlik anders klink as wanneer dit in Duits of Nederlands gesing word. Van Altena het gelukkig daarin geslaag om die teks nie net te vertaal nie, maar om ook op poëtiese wyse reg te laat geskied aan Brel se lied.

Die lied slaag inderdaad daarin om op eiesoortige wyse 'n boodskap oor te dra wat op geen ander manier so effektief gedoen kan word nie; die liriek dra inderdaad sy eie konvensies wat hom anders maak as die gewone poëtiese genre. 'n Klas op sy eie.

## 5 Probleme rondom kabaret as teks

Dit is nou reeds duidelik dat die kabaretteks en poësie van mekaar verskil en dat die konvensies wat vir poësie geld, nie noodwendig op die kabaretteks toegepas kan word nie. Hoewel ons

in albei gevalle met tekste werk, werk elkeen op sy eie spesiale manier. Die sender en ontvanger is basies dieselfde, die konteks kan dieselfde wees, maar die styl en direkte kontak met die ontvanger bring heelwat ander vereistes en verskille. In albei gevalle is daar dus 'n boodskap, maar hierdie boodskap word op verskillende maniere en in verskillende ruimtes oorgedra. Dit is dus hier noodsaaklik dat ons na tekssoorte sal verwys om hierdie verskille te bepaal.

Van Luxemburg onderskei vier soorte tekste, naamlik die referensiële teks, die ekspressiewe teks, die persuasiewe teks en die literêre teks. Eersgenoemde kan bestaan uit informatiewe, diskursiewe en instruktiewe tekste. Informatiewe tekste bestaan normaalweg uit mededelings sonder enige kommentaar, 'n diskursiewe teks lê 'n beredeneerde band tussen feite en kan manipulerend werk en 'n instruktiewe teks verbreed die kennis en vaardighede van die luisteraar. Nie een van hierdie vorme kan sonder meer in 'n suiwer vorm voorkom nie (Van Luxemburg 1983: 142 - 143). In die geval van kabaret sal die teks eerder diskursief wees.

Ekspressiewe tekste is tekste wat uiting gee aan die gevoelens, en dit is dan veral hier waar die liriese poësie belangrik is. Tog is baie gedigte nie ekspressief nie en nie-poëtiese tekste soos briewe kan weer ekspressief wees. Persuasiewe tekste is waar die idees of gevoelens van die skrywer die leser beïnvloed en dikwels oorreed. Hierdie tekste kan verder verdeel word in evaluerende en direkte tekste. In die geval van 'n literêre teks is die teks self die belangrikste (Van Luxemburg 1983: 143 - 145). In die geval van kabaret is die tekste gewoonlik persuasief en veral ook ekspressief in die geval van die chanson.

Styl is een van die belangrike middele wat 'n skrywer gebruik om sy doel te bereik, hetsy bewustelik of onbewustelik. Die styl het egter altyd 'n invloed op die leser/hoorder en dus op die effek van die teks. Om styl te definieer, is moeilik, maar kan min of meer beskou word as alles wat kenmerkend is van 'n spesifieke teks en dit van ander tekste onderskei (Van Luxemburg 1983: 149 - 150).

Daar is enkele voorbeelde van gedigte in Afrikaans wat net sowel, volgens die konvensies van die lied, as liedere sou kon staan. Hierdie verse is dan ook dikwels redelik maklik om te toonset vanweë die musikaliteit van die teks. Vergelyk byvoorbeeld "Boggom en Voertsek" van D.J. Opperman:

Boggom en Voertsek het saam gelewer,  
 onder narkose saam,  
 hier in die bese stedelike lewe  
 waar mense van doppe doodgaan.

Boggom en Voertsek het saam gelewer,  
 van boegoebossies saam -  
 die boegoe in pypies opgehewer  
 moes Boggom snik en snak na die maan.

Boggom en Voertsek het saam gespook,  
 dit uitbaklei in narkose saam;  
 daar's geen preek uit sy dood te sprook  
 as dat maanlig en sirose bestaan.

(Opperman 1979: 67)

In hierdie gedig van Opperman uit *Komas uit 'n bamboesstok* vind die leser skielik dat die konvensie van subtiliteit wat met poësie geassosieer word, ondermyn word. Soos in die geval van die meeste kabarettetekste is hierdie teks direk en op die man af. Die titel roep onmiddellik 'n ander teks op, dié van C. Louis Leipoldt:

Boggom en Voertsek het saam gelewe  
 Waar die Hantamberge pryk  
 En die dun kapok in die naglug swewe  
 As die wind die biesies stryk.

Boggom en Voertsek het saam geswerwe  
 Waar die boegoe-bossies bloei  
 En die harde klip, deur die ys gekerwe  
 In die oerou tyd, nog groei.

Boggom en Voertsek het saam gesanik  
 In die aand teen die vollemaan:  
 Sluit ek my oë vandag, dan waan ek  
 Ek kan hulle taal verstaan.

Boggom en Voertsek het saam gesterwe,  
 Waar die Hantamwêreld strek.  
 Daar's niks as die storie om oor te erwe,  
 En niks om daaruit te trek.

(Kannemeyer 1980: 207)

Met die Leipoldt-teks as basis en as't ware op die "wysie van (sy) slampamperliefdjie" (Kannemeyer, 1980: 90) verbreek Opperman die konvensie.

## 6 Literêre struktuur

Om sy uiteindelijke doel te bereik, moet kabaret van sekere definitiewe verskynsels of konvensies gebruik maak. Vanweë die tot nog toe ondefinieerbare aard van kabaret, is dit moeilik om spesifiek oor hierdie metodes of verskynsels te wees. In sommige gevalle word kabaret as 'n literêre uiting beskou; in ander gevalle is daar weinig literêre aspirasies. Budzinski verdeel kabaret as sodanig in onderafdelings, byvoorbeeld artistieke kabaret, wat hy sê sonder literêre of satiriese ambisies is, literêre kabaret, wat ook politiek-literêre kabaret insluit, wat weer meer teksgeoriënteerd is, en politiek-satiriese kabaret wat veral daarop ingestel is om die politiek te satiriseer (Budzinski 1985: 119 - 121).

Van Gorp beskou kabaret as 'n sub-genre van die dramatiek en sê

dat dit gebore is uit die literêre "café-cultuur" en dat dit spesifiek 'n literêr-musikale teatervorm is wat van ingetoë chansons tot die mees bittere satire kan gaan (Van Gorp 1986: 60). Wat wel opvallend is by byna die meeste beskouings oor kabaret, is die verwysing na satire en die gebruik van "literêr". Ook Aucamp verwys pertinent in *Woorde wat wond* na die geweldig belangrike rol wat satire in kabaret speel (Aucamp 1984: 7). Omdat hierdie studie spesifiek op literêre kabaret konsentreer, sal daar meer indringend gekyk word na literêre of talige verskynsels wat natuurlik dan ook as implikasieverskynsels beskou kan word.

Oor sekere aspekte van die kabaret is daar wel eensgesindheid - daar bestaan definitiewe metodes om die uiteindelijke doel van kabaret te bereik - volgens Aucamp beskaafde protes teen die Establishment se affluensie, selftevredenheid, bekrompenheid, selfsug (1984: 5). Hierdie metodes kan in twee hoof-kategorieë geplaas word, maar daar moet altyd in gedagte gehou word dat die een groep nie die ander uitsluit nie, dat die een dikwels ook die ander een betrek; soms is die een die resultaat van die ander. So kan 'n talige verskynsel soos satire ook 'n visuele verskynsel soos verfremdung tot gevolg of as oorsaak hê; 'n visuele verskynsel soos distansiëring kan weer versterk word deur 'n verskynsel soos ironie. Soms is die een 'n metafoor vir die ander.

## 6.1 Talige konvensies

### (a) Ironie

In die letterkunde strek die geskiedenis van die ironie vanaf die Antieke tot by die ontwikkeling binne die Nuwe Paradigma. Dit is een van die mees gebruikte verskynsels in die literatuur, maar ook een wat in sy verskillende gedaantes konstant probleme oplewer (Johl 1988: vii). In hierdie studie sal daar slegs na die verskynsel van ironie in kabaretverband gekyk word en nie na ironie in al sy gedaantes nie.

Die grootste probleem van ironie is waarskynlik die feit dat dit 'n nie-letterlike uiting is. 'n Nie-letterlike uiting vra dat die oënskynlike "boodskap" omgestel moet word om by die "ware boodskap" uit te kom, die "dieper betekenis" moet ontdek word deur "men dazzled by linguistic vistas, drunk on linguistic love." Om ironie te definieer, is om dit te begrens en omlyn. Maar net soos kabaret het ironie 'n dinamiese en plooibare aard en kan dus deur geen enkel-definisie beperk word nie. Nie eers die herkoms van die woord is 'n sekerheid nie, want dit kan óf uit Romeins "ironia" (manier of styl van argumentering) kom, óf uit die Griekse "eironeia", wat weer 'n gedragswyse beteken. Dit impliseer dat ironie 'n retoriese styl sowel as 'n gedragswyse kan wees (Johl 1988: 10 - 14).

Ironie beteken lankal veel meer as die uitdruk van die teenoorgestelde van wat bedoel word. Tussen die 16de en die 18de eeu het ironie selfs alle vorme van spot ingesluit, en na die Franse Rewolusie aan die einde van die 18de eeu het die klem

verskuif na die grillige, die kontras, kontradiksie en paradoks. Die aandag aan probleme van die menslike gees en bewussyn asook die bewuswording van die werking van die menslike gees het belangriker geword. Die vereniging van orde en chaos binne 'n gestruktureerde spanningsveld het die hoofkenmerk van ironie geword. Hierdie vereniging van orde en chaos kom neer op 'n wisselspel van objektiwiteit en subjektiwiteit. So word die tegnieke van die outeur op dialektiese wyse verenig met die subjektiwiteit van die kritiese refleksie op sy eie tegnieke en idees (Johl 1988: 15).

Maar hoe gaan ironie te werk om hierdie orde en chaos te verenig, hoe werk die wisselspel tussen subjektiwiteit en objektiwiteit om hierdie onversoenbaarhede te verenig? Henning Snyman sê in sy inaugurale rede dat Adam die skeppende mens is en dat hy beheer oor die chaos verkry deur naamgewing. Hierdie naamgewing of logos bring ordening. So vervul 'n gedig - en 'n mens kan sekerlik die kabaretliriek hierby insluit - ook die funksie van ordening - dit orden die realiteit, maar is terselfdertyd die draer van die apokalips. Hierin lê egter ook 'n belangrike ambivalensie. Selfs die realiteit van die taal met die geordende kommunikasie is onderhewig aan 'n nuwe chaos, want die gedig is die uiterste verfyning van hierdie naamgewing en ontken weer die orde van die taal (Snyman 1991: 5).

Dit plaas die mens direk binne 'n ironiese situasie. J.H. Robinson het geskryf: "Man is a child and a savage, the victim of conflicting desires. Man may talk like a sentimental idealist and act like a brute. Human thought and conduct can only be treated broadly and truly in a mood of tolerant irony." (Snyman 1991: 7 - 8). Daar is dus heeltyd by die mens hierdie onversoenbares aanwesig en hy is voortdurend in 'n stryd gewikkel om orde uit die chaos te maak, maar elke nuwe orde gee weer aanleiding tot 'n nuwe chaos. Daarom is die hele lewe 'n ironie, want ironie bied 'n tuiste vir ambivalente diskrepansies, en hierdie verskynsel herinner onmiddellik aan die verhaal van Oedipus, wat ironie dan Oedipedaal maak. Een van die volgelinge van Sigmund Freud, Ludwig Jekels, het in die verhaal van die Oedipuskompleks ook die komedie raakgesien. Hy sê dat, as tragedie wys hoe die seun Oedipus betaal vir sy rebellie teen sy vader, komedie weer wys hoe die seun triomfantelik die vader verslaan. Vader en seun kompeteer albei om die moeder te besit, maar die seun oorwin. Mens kan die tradisionele liefdesdriehoek-dramas met die man-vrou-minnaar-verhouding vervang met die moeder-vader-seun-verhouding. Die verhouding word dus tegelykertyd sosiaal en psigologies (Bentley in Corrigan 1981: 197).

Ironie kan op dieselfde wyse opereer. Ironie bring die verlede en hede, die orde en die chaos, die vader en die seun, bymekaar en probeer hierdie onversoenbares versoen. Henning Snyman sê dat ironie boonop nou skakel met komedie, want komedie is die allerbeste medium om erns met 'n lag tuis te bring. In dié lag skuil verraad, erkenning aan aandadigheid en mededeelsaamheid. Lag is die middel om die ongemaklikheid van waarheidserkenning te verberg en die hardheid van konfrontasie te versag. Komedie

dra boonop 'n element van angs en onsekerheid, maar gee ook vryheid van spraak aan die skrywer (Snyman 1987: 153). Ook hierdie aspek van ironie is belangrik, omdat die kabaret dikwels met die komiese werk en die komiese dan afgewissel word met erns.

Linda Hutcheon verwys in haar werk *Poetics of postmodernism* na Umberto Eco se siening van ironie. Hy sê dat die "game of irony" 'n onlosmaaklike deel is van die erns van doel en tema en dat ironie moontlik die enigste manier is waardeur ons vandag ernstig kan wees. Hy sê dat daar in vandag se wêreld geen onskuld meer is nie en dat ons niks wat enige diskoers vooraf gaan en kontekstualiseer, kan ignoreer nie. En dit is deur ironiese parodie dat ons ons bewuswees hiervan kan sinjaleer. Die "already-said" moet heroorweeg word, en alleenlik op 'n ironiese manier. Dit beteken dat ironie dubbelkantig is: die verlede en die hede word teen mekaar afgespeel en op hierdie wyse beoordeel (Hutcheon 1988: 39).

Die funksies van ironie is hier van belang omdat die kabarettis so dikwels ironie gebruik om sy boodskap oor te dra. Volgens Johl is die funksies van ironie die volgende: objektivering, distansiëring, ontluistering en die teëwerk van verabsoluttering (Johl 1988: 25). Al hierdie aspekte is aanwesig in die kabaret, byvoorbeeld distansiëring deur grimering en Verfremdung. Vergelyk byvoorbeeld hoe Yvette Guilbert die Verfremdungseffekte van die Weimar-kabarette met haar grimering vooruitgeloop het, asook die rol van die masker in die Brecht-dramas. Verfremdung (byvoorbeeld travestie) en distansiëring in kabaret is baie tyd- en situasiegebonde, veral dan ten opsigte van politieke relevansie. Boonop wil kabaret moraliseer, maar op dekadente wyse sodat die toehoorder skokkend bewus gemaak kan word van sy aandeel aan die toestand van die wêreld en die samelewing. Hoe kabaret dit kan vermag om, ten spyte van die feit dat dit dekadente literatuur is, tog moraliserend te werk, sal hopelik aan die einde van die studie duidelik wees.

Linda Hutcheon sê verder dat ironie 'n semantiese sowel as 'n pragmatiese basis het. 'n Pragmatiese benadering wat op die praktiese uitwerking van tekens konsentreer, is baie belangrik in die studie oor die interaksie van verbale ironie met parodie en satire, omdat die eienskappe en voorwaardes van die bruikbaarheid van die spesifieke kommunikasiestelsel wat deur ironie in elke genre gevestig word, in ag geneem moet word. Dit is ook duidelik dat die interpretasie van ironie verby die teks (as semantiese of sintaktiese eenheid) self moet gaan. Omdat verbale ironie meer as 'n bloot semantiese fenomeen is, is sy pragmatiese waarde net so belangrik. Die semantiese kontras tussen wat gesê word en wat bedoel word, is nie die enigste funksie van ironie nie. Dit moet ook 'n oordeel gee. Dit sluit aan by Johl se idee dat ironie evaluerend moet wees, want, sê Hutcheon, "the pragmatic function of irony, then, is one of signaling evaluation". Sy sê ook "irony is usually at someone's or something's expense" en dat dit veral ten opsigte van sy pragmatiese funksie is dat ironie by satire aansluiting vind (Hutcheon 1986: 52 - 55).



Vanweë kabaret se moraliserende aard, sal die ironie wat daarin gebruik word gewoonlik evaluering bevat, nie om te sê wat verkeerd is nie (dit is die werk van satire), maar om te sê wat moontlik verkeerd kan wees. In kabaret is daar ook dikwels sprake van 'n ironiese stemtoon, hetsy letterlik deur die kabarettis of figuurlik in die teks self.

'n Voorbeeld van 'n kabaretteks ter illustrasie van ironie wat "at someone's or something's expense" is, wat evaluerend is en wat ook verby die teks as sulks geïnterpreteer kan word, is Hennie Aucamp se "Sintetiese wiegelied" uit sy kabaret van 1986, *Slegs vir almal*:

Mamma is 'n slaappop  
met haar oë altyd toe.  
"Nie raas nie, kinders, ek wil slaap."  
Mamma is 'n skoupop  
met haar rokkie van satyn.  
"Nie vat nie, kinders, ek word vuil."  
Mamma is 'n breekpop  
met haar arms keer sy weg.  
"Nie nou nie, kinders, ek is moeg."  
Mamma is 'n praatpop  
wat een reëltjie mooi kan sê:  
"Laat die kinders buite bly  
Laat die kinders buite bly  
Laat die kinders buite bly  
Laat die..."

(1986: 42)

Alreeds in die titel "Sintetiese wiegelied" is daar semantiese ironie aanwesig, 'n ambivalensie, want 'n wiegelied is 'n natuurlike en eenvoudige uitdrukking van ouerliefde: die ouer sing vir die kind 'n lied om aan die slaap te raak, in droomland weg te raak en gelukkig te wees. Hierdie wiegelied is egter sinteties, nagmaak, onnatuurlik; die verwagting wat met "wiegelied" geskep word, word semanties geïroniseer, word iets onegs. In die eerste reël het ons te make met 'n metafoor. Die pop is nie vir die dogtertjie 'n kind nie, maar haar moeder, haar "mamma". "Mamma" word ook ironies gebruik, omdat "mamma" normaalweg 'n versagterende gebruik van "moeder" is, maar hier word dit onpersoonlik gemaak deur die gelykstelling van die moeder aan "pop". Gesien in die alledaagse situasie word die ironie hier pragmaties, want die pop is nie vir die dogtertjie 'n kind soos in die werklikheid nie, maar neem die gestalte van 'n moeder aan, 'n moeder wat in die moderne wêreld nie tyd het vir die kind nie, te besig is met haar eie bestaan in 'n selfsugtige wêreld sodat die kind eintlik in die pad is, 'n onnodigheid wat liever buite moet bly en niemand moet steur nie.

Boonop is die "slaappop" se oë altyd toe, die pop sien niks nie, asof dit dood is. Die pop (=moeder) wil dan slaap en die kinders durf nie raas nie en word sodoende ingeperk tot blote bestaan. Die pop wat vir die dogtertjie 'n trots moet wees, op wie sy haar liefde kan uitstort, besit dus nie die dogtertjie se liefde nie

omdat die pop as moeder dit nie toelaat nie. Die pop is 'n "skoupop", iets waarna slegs gekyk mag word, maar wat nie bereikbaar is nie, onaantasbaar, eenkant. Die rol van die pop word dus nie in die gewone sin van die woord gebruik nie, want die dogtertjie projekteer nou haar onmag om nader aan haar moeder te kom op die pop. Die satynpop word vuil en net soos die kind nie die pop kan aanraak nie, kan sy ook nie die moeder aanraak nie, omdat die moeder te veel gesteld is op haar spoggerige voorkoms en satynklere om die jong kind naby haar toe te laat. Die pop en die moeder is dus 'n onfunksionele versiering wat geen positiewe rol speel nie.

In die sewende reël word die slaappop en skoupop 'n breekpop wat met haar arms wegkeer, onaangeraak en afwysend wil wees. Hierdeur word die gevoel van verwerping vir die kind al hoe meer akuut, omdat aanraking vir die kind sekuriteit bied. Maar "mamma" is te moeg en wil slaap, "mamma" was te besig met haar eie dinge om aan die kind se gewone behoeftes te voldoen. Dan, in reël 10, is "mamma" 'n praatpop wat slegs een reël kan sê: bly buite, bly buite, bly buite. Die herhaling dra boonop by tot die intensiteit van die kind se ervaring van verwerping. Aan die einde van haar monoloog draai die dogtertjie die pop se kop af en gee dit vir haar ma ("Dè, Mamma, dè!"). Daardeur word dit 'n figuurlike moord op die moeder, maar ironies ook die moord van haar eie moederlike instink. Die kind maak die moeder dood omdat die moeder die kind verwerp, maar maak daarmee die moeder in haarself dood - 'n ironiese gevolg, want dit kan beteken dat die kind ook eendag nie 'n goeie moeder sal wees nie omdat sy nie weet hoe nie. So word die gevolge van die moord dan 'n ewige kringloop. Net so min soos die dogtertjie liefderik teenoor die pop kan optree, net so min kan die moeder liefderik teenoor die dogtertjie optree. Dit is 'n skrikwekkende gedagte dat die pop eintlik 'n kind moes wees, maar as ma voorgestel word, die verwerpende, liefdelose moeder. Die kind sing dus haar eie wiegelied, in plaas van andersom, en daarom is dit ook "sinteties".

As mens dié teks verder in sy konteks plaas, raak die ironie en die betekenis duideliker omdat die dogtertjie reeds vroeër gesê het dat sy nie 'n meisiekind wil wees nie ("ek wil nie 'n meisiekind wees nie. 'n Meisiekind het dit alte swaar. Niemand wil ooit met haar speel nie. En om alleen te speel is nie lekker nie..."), dat sy liewer 'n seuntjie wil wees ("Ek kan alles doen wat 'n seuntjie kan doen. Ek kan vloek! Ek kan spoeg! Ek kan boom klim! Ek kan fluit! Ek kan..."). Dit dra nog verder by tot die implikasie dat sy ook nie 'n goeie moeder sal wees nie. Die woorde in die teks wat met vroulikheid geassosieer word, byvoorbeeld satynrokke en derhalwe uiterlike versiering, asook die broosheid van die moeder en die cliché dat die moeder altyd moeg is en wil slaap, maak ironies ook die moeder onmenslik.

Aucamp slaag daarin om die ernstige probleem van die moderne moeder en die kind as slagoffer in 'n liefdelose wêreld op 'n geslaagde wyse uit te beeld, 'n manier wat veral versterk word deur sy effektiewe gebruik van ironie. Hier word die mens se plasing in 'n ironiese wêreld duidelik uitgebeeld. In die

konteks van die hele kabaret verkry hierdie teks nog meer betekenis as mens die stukkie ironie in die slotteks in aanmerking neem:

Don't you worry, don't you fret.  
Ten slotte is daar liefde;  
die beste wat ons het.

(1986: 103)

Nog 'n perfekte stukkie ironie kom voor in 'n liriek deur Marijke Boon. Dit is 'n suiwer voorbeeld van skreiende ironie in 'n tipiese lewenslied: "Een heel gelukkig mens":

Ik ben een heel gelukkig mens,  
ik moest nooit, ik mocht.  
Ik sta allang op eigen benen,  
die schoenen heb ik zelf gekocht.  
Ik ben een heel gelukkig mens,  
Ik ben niet getrouwd,  
geen vaste vriend of een vriendin,  
in de oorlog was ik niet fout.

Ik ben ook heel sportief als mens,  
ik eet niet te vet,  
ik heb geen last van nare ziektes,  
ik zat nooit op een vreemd toilet.  
Ik zit als een zelfstandig mens  
alleen in het café  
aan tafel en de laatste ronde  
maak ik altijd mee.

Ik ben toch zo 'n gelukkig mens,  
ik kan wel huilen van geluk,  
dat doe ik in m'n eigen bed,  
dan huil ik aan één stuk.  
O, overdag gaat het wel goed,  
de nacht nog steeds niet,  
ik ben alleen, gelukkig maar,  
dan is er niemand die het ziet.

(s.j.: 24).

## **(b) Satire**

Snyman beskou ironie as basisvorm van satire, parodie en verwante sake (Snyman 1987: 156). Hutcheon se siening van ironie sluit aan by die van Snyman as sy in haar toonaangewende werk oor parodie sê dat ironie sentraal staan aan die funksionering van sowel parodie as satire, maar nie noodwendig op dieselfde manier te werk gaan nie. Die verwarring tussen parodie en satire lê in hierdie gebruik van ironie as 'n retoriese strategie en ook omdat die twee vorms dikwels saam gebruik word. Satire gebruik dikwels verskillende vorms van parodie vir aggressiewe of verklarende doeleindes. Albei impliseer kritiese afstand en waarde-oordele, maar satire gebruik hierdie afstand om 'n negatiewe stelling oor dit wat gesatiriseer word, te maak - "to distort, to belittle,

to wound". In die moderne parodie word sulke negatiewe oordele nie noodwendig in die ironiese vergelyking van sulke tekste gevind nie. Parodie word in hierdie opsig eerder as medium vir sosiale satire gebruik (Hutcheon 1986: 43 - 52).

Dit gebeur dus dat parodie en satire mekaar soms oorvleuel, sodat mens kan praat van 'n satiriese parodie (byvoorbeeld die satirisering van die konvensies van televisie of rolprente soos Woody Allen in *Zelig* gedoen het), of 'n parodiese satire (iets buite die teks word geneem en parodie word as medium gebruik om die satiriese of korrektiewe doel te bereik). 'n Voorbeeld van laasgenoemde is Bertolt Brecht en Kurt Weill se *The rise and fall of the city of Mahagonny*. In hul inversie van die weergawe van die vlug van die Israeliete met Moses as leier en Christus as die verlosser word parodie gebruik met 'n satiriese doel. In Brecht se aanval op die "paradise city" van materialisme word die Christelike konteks oënskynlik verwerp, maar daar word ook daarna verlang. Die tien gebooie word parodiese voorgeskrewe tekens in 'n wêreld van "quiet, concord, whisky, women". Die ooreenkomste tussen Christus en die hoofkarakter Jimmy is ooglopend: die arm Jimmy het sy eie Barabas (Toby Higgins) en, net voor sy dood, vra Jimmy vir water maar kry daarna asyn. Benewens Brecht se parodiese plot, is Weill se musiek ook parodies in sy ironiese herdeurwerking van Handel se *Messias*. Die kombinasie van die twee metodes van parodie met die etos van satire maak hierdie werk een van die duidelikste en mees komplekse voorbeelde van parodiese satire. Brecht het gesê dat *Mahagonny* 'n "conscious tribute to the irrationality of the operatic form" is, maar dat dit altyd sy uiteindelijke doel was om die samelewing te verander (Hutcheon 1986: 62 - 63).

Satire het, uit die aard van sy doel, 'n morele onderbou (Brecht se doel om die samelewing te verander), want dit beoog die regstelling van die vermeende kwaad. In kabaret kom die regstelling van die kwaad meesal neer op aggressie. Reeds die name van baie kabarette suggereer al hierdie aggressie: Die Skerpregter, die Pepermeule, die stekelrige Distel. Daarom beskou Klaus Budzinski dan ook kabaret as die muse met die skerp tong. Die satiris gebruik verskillende maniere om hierdie verkeerde dinge aan die mens uit te wys. Een van die mees beproefde middele is sy uitbeelding van seksualiteit. Gedurende die Weimar-periode het seks dikwels in diens van politieke ideologieë gestaan (Aucamp 1984: 7). Dit is dan ook die satiris en kabarettis se gebruik van veral seksualiteit wat aan kabaret sy konnotasie van dekadente literatuur gegee het. Daar is dikwels verwysings na swangerskap, prostitusie, obseniteit en eksperimentele seks. Reeds in die vroegste werke van Bruant en Jacobs word hierna verwys.

Satire is een van die maniere om die "wêreld" in kuns in te bring. Parodiese satire en satiriese parodie stel parodie in staat om "wêrelds" te wees. Die werk van Bertolt Brecht is hier die beste moderne voorbeeld waar parodie byvoorbeeld gebruik word om 'n satiriese effek te verkry. Daar vind 'n effektiewe en komplekse interaksie tussen parodie en satire plaas in die werk van Brecht, maar die vermenging van satire en parodie is nie 'n

nuwigheid nie (Hutcheon 1986: 104 - 105).

Die satirikus het verskillende tegnieke van satirisering. Van die algemeenste metodes is oordrywing, die gebruikmaak van paradokse en ook die parodiëring van sekere dinge. Dit gee alles aanleiding tot spot wat met erns afgewissel word en dinge wat deurentyd teenoor mekaar gestel word. Robert Scholes sê dat 'n werk wat 'n fiksionele wêreld skep wat beter as die werklikheid is, by die wêreld van "romance" aansluit. 'n Fiksionele wêreld wat erger is as die werklikheid, sluit aan by "anti-romance" oftewel satire. Eersgenoemde skep die illusie van 'n mooi en ordelike wêreld, terwyl die satire die illusie skep van wanorde en afsigtelikheid. Satire verneder die wêreld in 'n poging om dit te kritiseer, terwyl tragedie en komedie die wêreld veredel om dit aanvaarbaarder te maak (Scholes 1981: 8).

Satire is dus skerp, aggressief en gerig teen menslike wandade. Die militante aggressie word aangewend om die onbevredigende uit die weg te ruim en die bedreigende te besweer deur ook die leser daarteen te aktiveer om sodoende 'n korrektief te wees om die ideale toestand te bereik (Johl 1988: 51 - 53).

Humor is natuurlik ook 'n belangrike deel van die satire. Dit is juis deur die humor dat die mens die konfrontasie wat deur die satire geskep, kan verwerk. Schopenhauer het sekerlik die beste siening van humor gehad: "Humor is agter die skerts verskole erns." (Pretorius in Cloete 1992: 170). Soos in die geval van baie ander literêre terme het ook hierdie term veranderinge ondergaan. Aanvanklik het dit niks te doene gehad met die lagwekkende nie; dit was 'n mediese term van Hippokrates wat verwys het na die vier liggaamsvogte wat die menslike geaardheid oorheers as "humores", te wete bloed, slym (flegma), geel gal en swart gal. Na gelang van die oorheersing van die vier word die mens se gemoed beskryf, byvoorbeeld as flegmaties of swart van woede. Gedurende die Middeleeue vervaag die mediese konnotasie en verkry die betekenis van individuele temperament. Eers in die 18de eeu word dit met lag geassosieer, veral dan die sekondêre lag. Omdat dit 'n komplekse term is, word dit verskillend geïnterpreteer, maar Grové se siening sluit aan by humor in kabaret: "(humor is die) wyse lewenshouding wat 'n subtiele balans bewaar tussen geestigheid en weemoed." (Pretorius in Cloete 1992: 170).

Tradisioneel word humor gesien as goedaardig, minder geniepsig as geestigheid en die humoris is joviaal, vriendeliker, meer positief as die satiris. Omdat die humor in kabaret gewoonlik deur die satiris bewerkstellig word, is kabarethumor dikwels swart, skerp, bytend. Hy is geniepsig, wil seer maak, om uiteindelik aan te sluit by een van die karakters in *Endgame*, aldus Murray in *Literary criticism: a glossary of major terms*: "Nothing is funnier than unhappiness" (Pretorius in Cloete 1992: 171).

Malherbe omskryf dit nader as hy sê die lag van die satiris is 'n uitdrukking van veragting, hy wil spot. Maar satire openbaar ook 'n karakter van vryheid en gemoedelikheid, en waar die

komiese 'n sterk element is, kan die spot getemper word. Daarom openbaar satiriese humor ook begrip met ons afkeer van dit wat gesatiriseer word. In satiriese humor is die komiese dus nie langer onskadelik nie; daar vind te veel kastyding plaas. Humor gaan natuurlik ook weer saam met ironie en die tragiese. Ironie as verdediger van die waarheid kan met humor homself vrywaar van die ruwe en soms te groot werklikheid. Ook die tragiese gaan dikwels saam met humor, want humor kan help om die tragiese verwerkbaar te maak en deur die pyn weer die lag in die menslike tragedies raak te sien (Malherbe 1932: 116 - 152).

'n Toeganklike voorbeeld van so 'n satiriese lied is Annie M.G. Schmidt se "In het huis van Madam" waar sy spot met die "intieme" atmosfeer van 'n spoggerige bordeel waarheen allerhande tipes mense kom:

In het huis van Madam,  
in die luxueuse sfeer -  
wie daar eenmaal kwam  
komt er telkens weer -  
nog een keer, meer en meer.  
Zoveel raffinement,  
paradijs van de sex.  
De cliënt wordt verwend -  
relax, relax -  
met een lieve jonge lady,  
eerst een drankje aan de bar  
en daarna de champagne  
en de wip met kaviaar.

't Is het oudste handwerk,  
't oudste vak op aard,  
vanaf het stenen tijdperk  
tot de ruimtevaart.  
't Is hier zo intiem  
en zó discreet -  
wat héét, wat héét -  
en anoniem,  
niemand die het weet.

Mannen komen veel te kort,  
kijken thuis naar het behang,  
macaroni op hun bord,  
Mien is in de overgang.  
Dus geen wonder dat ie kwam -  
dram dram dram dram -  
in het huis van Madam  
in vuur en vlam.  
Zelfs een autoriteit  
van de oorlogsvloot  
zoekt vergetelheid  
in de moederschoot.  
Zo menig heer  
van hoog niveau  
kwam keer op keer  
incognito.

Fractie-lid van 't CDA,  
 hij vergadert door de week,  
 brave echtgenoot en Pa,  
 luistert zondags naar de preek,  
 zo onschuldig als een lam  
 tot ie heel toevallig kwam  
 in het huis van Madam.  
 En een vrome islamiet,  
 oelema en hoge piet,  
 arriveerde hier  
 voor een ogenblik vertier  
 en hij wist niet  
 wat hem overkwam,  
 hij vergat de islam  
 njam njam njam.

Menig hoog personage  
 wil wel eens een massage.  
 Vogels van diverse pluimage,  
 heel de fauna in de sauna.  
 Katholiek of protestant,  
 makelaar of fabrikant,  
 boeren van het platteland,  
 burgers uit de middenstand,  
 heel ons dierbaar vaderland,  
 iedereen is klant,  
 iedereen belandt  
 in het huis van Madam,  
 in het huis van Madam.

(1988: 596).

Schmidt slaag daarin om veral deur dubbelsinnigheid 'n satiriese effek te verkry oor die verhaal wat hom hier in die bordeel afspeel. Prostitusie, die oudste beroep van die mensheid, soos strofe twee ook dan tereg sê, word hier aan die kaak gestel. Madam, die eienaar van die bordeel, doen alles in haar vermoë om haar gaste tuis te laat voel, soveel so dat hulle altyd weer kom omdat die "paradijs van de sex" so luuks en keurig daar uitsien. Na 'n letterlike drankie saam met die "jonge lady" kom die beste van die aand: die "champagne" en die "kaviaar" in die kamer! Alles is hier baie intiem - uit die aard van die saak ook letterlik intiem - en niemand se name word genoem nie. Dit sou dan die besoekende mans beskerm. Die "wat héét, wat héét" slaan dan natuurlik nie alleen op wat die naam van die persoon is nie, maar ook op die passie en opwinding van die liefdesavontuur, die geweldige energie en vuur wat daarmee gepaard gaan.

Strofe drie beskryf dan die redes waarom die mans hier besoek kom aflê - 'n onbevredigende sekslewe tuis, 'n vrou in haar oorgangsjare, verveling. Daarom kom seek hy in die huis van Madam na opwinding. Dikwels is dit ook 'n soort ontevredenheid met homself en sy eie seksuele vermoëns - daarom kom hul letterlik "veel te kort, kijken thuis naar het behang", wat 'n veel wyer betekenis het as die gordyne tuis. In die huis van Madam is hul ontslae van die verveling en gebrek aan seksuele

bevrediging tuis, asook van hul eie gevoel van minderwaardigheid, in die bordeel is hulle "in vuur en vlam". So kom ook mans uit die hoë sosiale klas anoniem na die bordeel om te vergeet van hul sorge.

Van die mans wat na die bordeel kom, is onder andere oorlogsveterane, politici, godsdienstiges, getroudes en vaders van kinders. Van hulle sit sedig in die kerk en luister na die preek. Selfs die vroom Islamiet met sy streng morele waardes beland hier in die bordeel, al die godsdienstige skynheiligheid vergete. Schmidt se spel met dubbelsinnighede bereik 'n hoogtepunt in die laaste strofe waar sy bekende woorde uit die natuurwêreld gebruik om die manlike geslag voor te stel: "vogels" van allerhande soorte nakend in die sauna, alle soorte bymekaar, katholiek of protestant (tradisioneel vyandig teenoor mekaar), die hoër-, middel- en laer klas, almal beland hier in die huis van Madam. Wanneer die seksuele dus aan bod kom, is almal gelyk, dan word daar geen onderskeid meer getref tussen klasse en soorte nie. Schmidt wys in hierdie teks vir ons op die skynheiligheid van die mens, maar ook op sy inkonsekwentheid. Want as die behoeftes van die lyf bevredig word, is almal gelyk.

Schmidt se satire hier is nie so aggressief en skerp soos mens dikwels by kabaret aantref nie. Tog spreek sy 'n waarde-oordeel uit - skynheiligheid verval wanneer die liggaam se behoeftes te sterk raak. Sy gebruik egter wel steeds ironie: die paradys moet juis nie sulke losbandigheid insluit nie, die brawe eggenoot en pa wat van sy vrou en kinders tuis vergeet en onskuldig soos 'n lam in die bordeel beland se daad is nie goed te keur nie. Schmidt se satire maak nie seer nie; dit spreek eerder die mens se skuldgevoel aan.

### **(c) Parodie**

Die verskynsel van parodie en die noodsaaklikheid daarvan in kabaret is reeds vroeër bespreek.

## **6.2 Nie-talige konvensies**

Kabaret maak, benewens die talige konvensies wat dan spesifiek teksgebonde is, ook van visuele konvensies gebruik - kabaret word deur Van Gorp as 'n sub-genre van die dramatiek beskou, soos reeds vroeër gesê. Dikwels word die visuele gebruik om die talige te versterk, of dit te ironiseer. Wat ookal die rede, die visuele aspekte moet doelmatig wees. Daar kan nie sonder meer visuele aspekte wees wat geen doel dien nie. Ook hier sluit die verskillende metodes mekaar nie uit nie, want gewoonlik word daar meer as een effek verkry. Sekere van hierdie aspekte is distansiëring, wat weer deur verskillende metodes bewerkstellig word, asook Verfremdung, wat weer onder andere deur travestie bewerkstellig kan word.

### **(a) Verfremdung**

"What strange power there is in clothing." - I.B. Singer (Garber 1992: 77)



Verfremdung is 'n verskynsel wat met die Brechtiaanse teater geassosieer word, maar Brecht is nie die skepper van hierdie metode nie. Brecht het dit wat hy by Karl Valentin en die eeueoue tradisie van die Bänkelsanger geleer het, verfyn. Die Bänkelsanger het by jaarmarkte en op straathoeke in woord en beeld aktuele gebeurtenisse voorgestel, met behulp van musiek. Dit was terselfdertyd 'n poging om die verkoop van sy gedrukte tekste aan te moedig. Hierdie tipe teater was uiteraard baie "oop" en vry, en Brecht het hierdie soort voorstelling uitgebou (Aucamp 1984: 6).

Vir Brecht was dit belangrik dat die toeskouer krities moet soek na iets agter die vervreemding, die vierde wand moet weggeneem word en daar mag geen empatie by die gehoor wees nie (Brecht in Corrigan 1981: 196 - 198). Daarom is die dekor - en ook die afwesigheid daarvan - baie belangrik, omdat dit moet bydra tot volle begrip van wat op die verhoog plaasvind (Brecht in Clayes en Spencer 1970: 179 - 182). Dit het ook tot gevolg dat die gehoor hulself sonder enige emosie kan distansieer en krities kan toekyk. 'n Gevoel van surrealisme by die kyker ontstaan as 'n man byvoorbeeld die rol van 'n vrou speel, of as 'n kind die rol van 'n grootmens speel. Indien 'n vrou se hande byvoorbeeld voorgestel word met oë in plaas van vingers, word sowel die oog as die hand vir die kyker vreemd en vind verfremdung plaas (Brecht in Burns 1973: 368 - 369).

Distansiëring en alles wat psigologies daarmee saamgaan, is een van die belangrikste tegnieke wat 'n kabarettis kan gebruik. Om dit te bereik, het Brecht gesê, werk verfremdung die beste. Dit beteken dat jy dan 'n personasie verplaas of 'n handeling so afstandelik kan maak dat dit nie meer vanselfsprekend is nie. Jy neem dus emosioneel afstand hiervan. Dit veroorsaak dat die kyker die probleem of persoon baie duideliker kan waarneem en so tot nuwe insig kan kom. Die verskaffing van die skokkende en distansiërende spieël maak die pad na selfkonfrontasie baie korter. Die akteur word dus nooit self die karakter nie, hy speel hom net (Pretorius 1986: 15 - 17).

Daar is verskillende metodes wat hiervoor gebruik kan word. Een van die oudste vorms in die teater wat verfremdung tot gevolg kan hê, is travestie. Travestie, oftewel verkleding, is so oud soos die teater self. Die omruilbaarheid van seksrolle kan herlei word na die ou vrugbaarheidsritusse. 'n Man wat 'n vrou voorstel (of andersom), maak die bekende skielik vreemd. Daarom word daar 'n illusie geskep (Aucamp 1984: 6).

Verkleding is nie net 'n aspek van komedie nie; dit is veel meer. In die vroegste dramas in Athene, wat hoofsaaklik gehou is by feeste ter ere van Dionusos, is al die vrouerolle deur mans vertolk. Geen vrou is op die verhoog toegelaat nie. En omdat die drama uit hierdie rituele ontwikkel het, was mans wat vrouerolle vertolk, ook 'n natuurlike gevolg. In die Griekse tragedie het die mans maskers van vrouens gedra en versierde klere aangetrek. Hulle het soos vrouens gepraat en beweeg. Die komiese aspek hieraan verbonde is ontwikkel deur die Romeinse dramas. Teen die middel van die sestiende eeu was die vrouerolle

so kompleks dat die akteur spesiale vermoëns moes hê om dit te speel. Die uitbeelding van die lewe soos dit is, impliseer die aanwesigheid van die dood; travestie definieer implisiet die noodsaaklikheid van natuurwette deur die eksplisiete omkering van natuurlike seksuele eienskappe (Ackroyd 1979: 89 - 95).

Travestie in kabaret is dus ook 'n natuurlike proses. Alreeds in die burleske en vaudevilles is verkleding gebruik; die gees van die music-hall is ook hierdeur versterk. Ook vrouens het later hiervan gebruik gemaak: Greta Garbo en Marlene Dietrich het verkleding as 'n integrale deel van hulle filmloopbane gemaak. Maar wat is die openbare allure van verkleding? Dit is moontlik dat 'n man wat in vroueklere optree, die mans in die gehoor aanmoedig om die vroulike komponent in hul samestelling weer te onthou, 'n komponent wat hy moet onderdruk. Verkleding kan egter ook die ewigdurende begeerte na 'n volmaakte a-seksuele illusie versterk (Ackroyd 1979: 96 - 133).

Marjory Garber bespreek ook ander interessante aspekte van verkleding, onder andere ook die effek van travestie in films soos "Tootsie", "Victor/Victoria", "Yentl" en "Silence of the lambs". Sy verwys na die kodes van kleredrag wat in elke samelewing bestaan, asook die effek van die verandering daarvan. Sy haal vir Sir Laurence Olivier aan: "'I may be rather feminine but I'm not effeminate'". Hierop lewer Michael Billington verder kommentaar: "'he can be masculine and feminine but never neuter'" en hy vergelyk dan Olivier met Greta Garbo en Marlene Dietrich in hul seksuele dubbelsinnigheid - 'n kwaliteit van werklike groot sterre. Die transvestiet op die verhoog is op die ou end 'n paradoks: As mens na die transvestiet kyk, sien mens die ander moontlikheid, die begeerte, die moontlikheid, die krag van die verklede persoon (Garber 1992: 33 - 77).

Omdat seuns aanvanklik die vrouerolle moes sing of speel, is baie van hulle gekastreer om hul hoë stemme en fynheid te behou. Trouens, die hele idee van *bel canto* het uit hierdie idee ontstaan en sowel mans as vrouens het sulke rolle in operas van Rossini, Bellini en Donizetti. Later het vrouens egter self op die verhoog begin optree en dit het weer 'n ander uitwerking gehad. Die gehoor was nou onder die indruk van die "nuwe" verskynsel en die vrouens is vir hul aandeel geprys, soveel so dat die rolle begin verander het: vrouens het nou die rol van seuns of mans in die teater begin speel. In die 19de eeu het vrouens byvoorbeeld die rolle van Iago, Hamlet (die vroulikste van al Shakespeare se mans) en Othello begin speel (Garber 1992: 126 - 255). Ook die effek hiervan op die gehoor verdien aandag, veral as mens dink aan kabarettiste soos Dietrich en Josephine Baker wat dikwels in manskleren opgetree het.

Josephine Baker het travestie tot haar eie voordeel gebruik. Sy het haar beroemde loopbaan by die Revue Nègre in Parys begin. Haar eerste verskyning in November 1925 het die volgende reaksie uitgelok: "when she come onstage clowning, her body contorted, her face screwed up, and her cheeks puffed out, (she) astounded the audience. Her rear end, moving 'at incredible speeds', 'seemed to take on a life of its own'. She did the split; she

shook and shimmied; she left the stage on all fours, and immediately returned. 'Is it a man? Is it a woman?'" Toe sy die Charleston sing, het sy met die stem van 'n man gesing en haarself beskryf as "having pointed knees and the breasts of a seventeen-year-old boy" en haar beroemde "banana skirt" wat sy by die Folies-Bergère gedra het, is deur Phyllis Rose beskryf as "looking, when she danced, 'like perky, good-natured phalluses' in 'jiggling motion'". Later is die piesangs deur tande vervang. Op die verhoog het sy dikwels soos Dietrich in swaelstertpak en das opgetree. Op hierdie manier kon sy die manlike aspek in haarself vind en ook mans in die gehoor oorhaal (Garber 1992: 279 - 280).

Dit is interessant om te let op die kommentaar oor die illusionis Jim Bailey, wat in sy eenmansvertoning vir Judy Garland moes voorstel: "(He was) unmistakably a man in dress. He's no Garland, but he's prettier". 'n Ander kritikus merk op: "everyone had time to become acquainted with all the ways Bailey does not resemble Garland. Then he moved - a few of her familiar, jerky, offhand motions, her tender way of embracing herself so that ultimately he reversed the impressionist's illusion: the longer he was onstage the more he resembled her." (Garber 1992: 149).

Een van die meganismes van politieke teater is verkleding. Die destabiliserende handeling - die dra van 'n pruik in "Victor/Victoria" of in Ben Jonson se "Epicoene" - is 'n leestegniek: die lees van 'n dubbele rol op en van die verhoog af. Die voorkoms is 'n illusie, "works in two simultaneously contradictory ways, by declaring that the outside (the actor's clothing) is feminine and his inside (the body inside the clothing) is masculine, and, at the same time, that the outside (the performer's body) is masculine and his inside (his "essence" or "self") is feminine.". Sekere uitrustings - keil, monokel, sigaar - het 'n embleem in die filmwêreld geword: Lil Dagover as die Duitse kabarettis in Fritz Lang se "Doctor Mabuse" (1922); Sandra Shawn in "Blood Money" (1933) en Betty Grable in die musical "Mother Wore Tights" in 1947 met haar informele aandpak, keil en monokel. Die sigaar as teaterstuk het baie pertinent die toets van "manlikheid" voorgestel - Julie Andrews as Victor in "Victor/Victoria", of Tim Moore wat as vroue-nabootser permanent op soek was na 'n sigaar in "Boy! What a Girl!" in 1947. Trouens, om te rook het 'n sterk erotiese konnotasie... 'n sigaret is die teken van sofistikasie en mag (Garber 1992: 152 - 157).

In die film "Cabaret" was daar natuurlik ook heelwat voorbeelde van travestie; trouens, in hierdie film oor die dekadente Berlyn speel travestie 'n belangrike rol. Die transvestiet-vroue, bv. Elke en Inge is Duitse mans in vrouedrag, terwyl die akteur wat die seremoniemeester in die kabaretteater is, Joel Grey, die rol van 'n Duitse Jood speel. Dit gee natuurlik onmiddellik 'n ekstra dimensie aan die verhaal, en wanneer hy die lied "If you could see her with my eyes" sing, beteken die lied veel meer as wat mens met die eerste luister dink. Die lied beskryf die wreedheid van die wêreld wat sy geliefde se kwaliteite nie raak sien nie. Hierdie idee word tot 'n hoogtepunt gevoer in die

slotreël "She wouldn't look Jewish at all". Die "vrou" oor wie die lied handel, sit in 'n gorilla-pak en pienk kostuum met valletjies. Joel Grey en sy vaudeville-akteurs in "Cabaret" verander die idee van vroue-nabootsers na 'n bevoorregte toestand; terwyl hulle dekadensie en "crossover" voorstel, ontken hulle hulle Joodsheid en verkry hierdeur meer mag (Garber 1992: 233).

Die krag van die teater gaan verder as wat mens aanvanklik dink. "Gender-bending" en "gender parody" en die skepping van die illusie wat daarmee saamgaan, het 'n groot effek op die gehoor. So is daar ook veel meer in die feit dat Marlene Dietrich se kenmerkende kostuum van swaelstertpak en keil vir die eerste keer in haar film "Morocco" gesien is. Waarom travestie in Marokko? Omdat die een reeds in die oë van Europa en Noord-Amerika die figuur vir die ander was. Joseph van Sternberg se treffer van 1930 is 'n toneel van veelvuldige travestiese effekte - effekte wat gedurig die retoriek van geslag bevraagteken. Dietrich as die nagklubsangeres Amy Jolly, elegant geklee in haar mansklere, leun dikwels gemaklik oor om 'n vrou in die gehoor op die mond te soen, en verskyn dan daarna geklee as 'n vrou in baaikostuum en 'n vere-boa. Haar nagklub-toneel word aangekondig deur 'n manlike impressario in formele drag wat met 'n groot oorring speel. Gary Cooper as die held van die legioen, Tom Brown, druk 'n roos wat hy by Dietrich kry, agter sy oor. Die seremoniemeester in sy aandpak begin nou lyk na 'n "drag"-voorstelling van Dietrich. So ook Adolph Menjou wanneer hy na haar aantrekkamer gaan in sy swaelstertpak en wit das. Die vraag oor 'n oorspronklike of natuurlike kulturele kategorie van geslagsemitiek is onmiddellik hier onvanpas - in die nagklub in Marokko is niks anders as die parodie op geslag nie - "gender-parody" (Garber 1992: 338).

Die verskyning van 'n vrou in formele mansklere word in hierdie film gekombineer met 'n spesifieke plek, Marokko, en 'n spesifieke item van kleredrag, die sluier. Die sluier beteken dieselfde as wat die gordyn vir die teater beteken: dit ontbloot en verberg tegelyk, dit veroorsaak dat die toeskouer fantaseer oor die werklike "iets" wat hulle kan verwag. Die sluier as 'n teken van vroulikheid het 'n lang geskiedenis in die Westerse wêreld, hetsy in sy godsdienstige konteks (die non, die bruid, die ortodokse Moslemvrou) of erotiese spel ("The Dance of the Seven Veils"). Hoe dit ook al sy, die sluier maak geheimsinnig, terg, maak heilig, beskerm. Aan die begin van die film haal die Arabiese vrouens in Marokko hul sluiers af terwyl hulle met Gary Cooper flirteer. Dietrich dra op die skip 'n modieuse Westerse sluier van swart net wat aan 'n hoed vas is voordat sy in mansklere verskyn. Haar seksuele mededinger, die vrou van die adjudant (met die naam van "Madame Caesar" wat alreeds nie bo verdenking is nie) vermom haarself in 'n kleed en 'n sluier van Marokko om Cooper te verlei. Die onderskeid tussen die twee vrouens word gekenmerk deur sowel nasionalisering en geslag, maar Madame Caesar se klere is eerder die fantasie-kostuum vir avontuur, geskik om die koloniale idee oor te dra eerder as 'n erkenning van "cross-national" of "cross-racial" susterskap (Garber 1992: 338).

In die beroemde slottoneel skop Dietrich haar sandale uit en bind haar serp soos 'n landbouer se sakdoek om haar kop en sluit by die Arabiese vrouens aan in hul trek deur die woestyn. Klasse-identifiseerders word by geslag en ras gevoeg; Dietrich verlaag haarself eintlik deur van die hoër klas met haar swaelstertpak en keil - die teken van die man, die aristokraat, die windmakerige lesbiër - te daal na die status van 'n inboorling. Die treffendste is egter die manier hoe Sternberg se film die vraag van geslag op so 'n spesifieke plek hanteer (Garber 1992: 339).

Die effek wat travestie op die verhoog kan hê, is miskien die beste deur die flambojante Liberace opgesom: "For me to wear a simple tuxedo onstage would be like Marlene Dietrich to wear a housedress." (Garber 1992: 357).

In sy boek oor die teorie van kabaret wy Jürgen Henningsen 'n hoofstuk aan die maniere waarop sekere effekte in kabaret verkry word. Hy noem dit metodes van kabaret en hieronder bespreek hy aspekte soos travestie, parodie, die karikatuur en ontmaskering. Hy sê dat travestie aanvanklik gedui het op 'n satiriese gedig waarin 'n ander werk belaglik gemaak word deur die vorm en inhoud in 'n nuwe vorm te plaas. 'n Man in vroueklere of 'n vrou in 'n swaelstertpak gee dus 'n nuwe vorm aan die bekende. 'n Man wat 'n vrou voorstel (en omgekeerd), maak die bekende skielik vreemd. Want tydens so 'n verkleeding gebeur daar iets anders: Die gehoor se vooropgestelde idees oor die geslagsrolle word ook ten opsigte van handeling en spraak skielik vir hom vreemd; die transvestiet dwing sekere ander idees af en 'n konflik ontstaan by die gehoor. Dinge wat normaalweg van mekaar geskei is, word nou gekombineer en hierdie konflik het verwondering, bevreemding en ook die lag tot gevolg (Henningsen 1967: 37 - 38).

Aucamp sê dat dit ongelukkig dikwels gebeur dat transvestiete kabaret tot blote "showbiz" gebanaliseer word en dekadente vermaak verskaf wat nie op die naam kabaret aanspraak mag maak nie (Aucamp 1984: 9).

Die moontlikhede van spraaktravesties is volgens Henningsen haas onuitputlik. Volgens die gehoor se konvensies verwag hy sekere woorde of handeling by sekere sprekers of situasies, maar wanneer hierdie dinge uit verband geneem word of omgeruil word (byvoorbeeld 'n liefdesverklaring wat met 'n anatomie-les gekombineer word - Pretorius 1986: 13), word die toeskouer gedwing om onversoenbare beelde by mekaar te bring. Dit veroorsaak 'n mengsel van verrassing, ontsteltenis en ongemak wat dan deur die lag weggeneem word. Dieselfde kan byvoorbeeld gebeur wanneer bekende musiek en 'n ander liriek bymekaar gebring word, byvoorbeeld wanneer "Stille Nag" se musiek met 'n Coca-Cola-advertensie gemeng word. Die bekende musiek skep sekere verwagtings by die gehoor, maar die andersoortige lirieke travesteer die musiek. Dit lok dieselfde reaksie uit by die gehoor (Henningsen 1967: 39 - 40).

Vir die kabarettis is travestie nooit die doel op sigself nie, maar slegs 'n middel tot 'n doel. In Aucamp se *Slegs vir almal*

is daar talle voorbeelde van musiektravestie, byvoorbeeld die gebruik van "Home, sweet home" en verskeie Afrikaanse volksliedjies, asook sy "Die lied van jong Suid-Afrika". 'n Interessante voorbeeld van musiektravestie is waar die kabarettis 'n liefdeslied volgens die verwagtinge van die gehoor voordra, maar die beeld aan die einde verdraai. Joel Grey doen dit in *Cabaret* met "If you could see her through my eyes" met die skokkende slotreël "She wouldn't look Jewish at all" (Pretorius 1986: 13). Henningsen noem ook die voorbeeld van Tom Lehrer wat dieselfde doen in die lied "I hold your hand in mine", 'n idilliese liefdeslied wat volgens die konvensies voorgedra word, maar wat hy dan afsluit met "If you were only here, dear" en 'n afgekapte hand te voorskyn bring (Henningsen 1967: 40).

Ook die woorde van Marni Nixon sluit hierby aan. Op die opname wat sy van die Brettl-liedere van Schönberg gemaak het, verskyn sy in 'n swaelstertpak en keil. Die manskler maak dit volgens haar vir haar makliker maak om die oorwegend manlike sentimente en begeertes van Schönberg se musiek te projekteer (Stein 1975: omslag). Daar is vroeër ook genoem dat Garbo en Dietrich dikwels in manskler opgetree het. Kenneth Tynan sê die volgende oor hierdie sy van Dietrich: "She has sex, but of no particular gender. Her ways are mannish: the characters she played loved power and wore slacks, and they never had headaches or hysterics. They were also quite undomesticated. Dietrich's masculinity appeal to women, and her sexuality to men." (Tynan 1975: 84). Alexander Walker skryf in sy biografie oor Dietrich dat sy dikwels na 'n vertoning saam met haar man en vriende klubs vir transvestiete besoek het waar vroue wat in manskler optree meer mense gelok het as vroue wat in naakvertonings opgetree het. Dit is ook tekenend van die dubbele standaard van moraliteit en geslag (Walker 1984: 28). Bogenoemde geld natuurlik ook vir die omgekeerde, die man wat in vrouekler optree om vroulike sentiment oor te dra.

As Nataniël in *Oudisie!* in sy kostuum staan waar hy 'n soort Miriam Makeba-figuur slaan, verwys dit na baie méér: hy trek die Venda, Zulu, Xhosa en ander kulture saam. Mense lag vir Nataniël wat "high camp" tot die uiterste toe voer en min besef dat dit 'n politieke "statement" is wat hy maak, dat daardie kostuum eintlik wil sê dat ons in Afrika hoereer met die begrip etnisiteit. Europa het deel van die bloedsomloop van Afrika geword, met Engels as die mees Europese van alles, maar niemand beskuldig ons dan van Eurosentrisme nie. Dit beteken nie dat Europese invloede in Afrika verkeerd is nie, want dit kan tot geestelike armoede lei, maar dit is deel van die boodskap wat Aucamp wil oordra, en dit doen hy dan deur die spesifieke gebruik van hierdie kostuum (De Villiers Maart 1992: 71).

Saam met verkleding dra grimering ook by tot die proses van vervreemding, want dit vorm 'n masker. Nataniël se tipiese grimering is deel van sy "statement". Ook Bertolt Brecht het grimering as tegniek gebruik: gedurende sy opvoering van *Eduard II* het hy probleme gehad met veldslagtonele. Op Karl Valentin se woorde dat soldate tydens 'n veldslag bang is, het Brecht die soldate met krytwit gesigte in hierdie toneel laat optree sodat



hulle vrees uitgebeeld kan word. Yvette Guilbert se grimering het haar boodskap oorgedra, soms 'n doodsplakkaat voorgestel (Aucamp 1984: 5 - 6).

### **(b) Karikatuur**

Die karikatuur (Italiaans caricare = oorlaai) is 'n oordrewe verwringing van 'n wesentlike kenmerk van iets of iemand. Daardeur ontstaan 'n wanverhouding, 'n wanstaltigheid: die toeskouer se vooropgestelde verwagtinge of idee van die werklikheid word daardeur vergroot sodat die oorblywende skakels nie langer op normale wyse daarby geïntegreerd kan bly nie. Die karikatuur is 'n groter en growwer metode as parodie, maar sy effek is swakker as travestie en ontmaskering (Henningsen 1967: 44). Pieter-Dirk Uys se voorstelling van P.W. Botha is skadeloos, net soos 'n Hitlersnor, Jodeneus of Koornhof-ore weinig afbreuk doen aan die eintlike karakter van wie die karikatuur gemaak word. Dit slaag slegs daarin om 'n boodskap of idee by die publiek te bevestig of om te help met parodiëring of ironisering, net soos Nataniël se uitbeelding van die Voortrekkermoeder met haar kappie skadeloos is, maar hy het wel deeglik die ironie en komiese daaraan verbonde, oorgedra.

Die karikatuur is hoofsaaklik 'n visuele aspek wat 'n teks kan versterk; die karakter wat op so 'n wyse oordryf word, sal altyd 'n bekende persoon wees (wie sal immers 'n onbekende persoon kan identifiseer) gewoonlik 'n belangrike rol in veral politiek gespeel. Pieter-Dirk Uys se gespot met P.W. Botha kon immers net werk juis omdat hy P.W. Botha was. Die invloed wat Botha op die politieke geskiedenis van Suid-Afrika gehad het, word deur Uys blootgelê en gesatiriseer, veral omdat die gevolge daarvan aan die kyker uitgewys word. Na die vervanging van Botha deur De Klerk kon hierdie spesifieke voorstelling nie langer gedoen word nie. Dit dui ook weer eens op die tydgebondenheid van kabaret, ook ten opsigte van sy visuele aspekte.

### **(c) Ontmaskering**

Sigmund Freud het hierdie begrip soos volg gedefinieer: wanneer iemand waardigheid en outoriteit deur bedrog en sluheid verkry en dit weer van hom afgeneem word, tree 'n komiese effek in werking. So word die aansien en geloofbaarheid van iemand vernietig en bly die gehoor bewus van 'n algemeen menslike tekortkoming in die persoon. Die ewigdurende stryd tussen die liggaamlike behoeftes en geestelike prestasies word sodoende effektief uitgebeeld omdat die gehoor besef dat hierdie oënskynlike held of afgod ook maar net 'n gewone mens is. Ontmaskering bring dus 'n onvoldoende geïntegreerde struktuur tot 'n val, soos 'n kaartehuis stort dit in duie (Henningsen 1967: 46).

In die lied van Porter waarna vroeër verwys is, "The tale of the oyster", word die oester gebruik om die swakhede in die samelewing uit te wys: die "upper set" met hul modebewuste vrouens, die miljoenêrs, die "love affairs", hul aardse besittings, hulle belangse en sinlose gesprekke, hul

verhewenheid. Daarom gaan die oester liefers terug na die plek waarvandaan hy gekom het, want hierdie onnatuurlike lewe is nie vir hom nie. Die "upper class" word dus ontmasker, hoofsaaklik deur die teks, maar ook die vertolker:

...  
 See him on his silver platter  
 Watching the queens of fashion chatter,  
 Hearing the wives of millionaires  
 Discuss their marriages and their love affairs.  
 Thrilled little oyster!

See that bivalve social climber  
 Feeding the rich Mrs Hoggenheimer:  
 Think of his joy as he gaily glides  
 Down to the middle of her gilded insides.  
 Proud little oyster!

...

Back once more where he started from,  
 He murmured, "I haven't a single qualm,  
 For I've had a taste of society,  
 And society has had a taste of me."  
 Wise little oyster!

(Vignoles 1988: 6).

Sarah Walker doen dan ook hierdie heerlike lied met die nodige tong-in-die-kies-stemtoon en houding wat die oppervlakkigheid van hierdie soort samelewing voorstel, maar ook om die totale ontnugtering van die oester uit te beeld.

Erotiek en sentiment is twee aspekte wat sowel talig as visueel oorgedra kan word. As daar verwysings na erotiek in die teks is, moet die vertolker dit oordra met erotiek in sy stem en voordrag. Dit kan dus as sowel talig, ouditief en visueel beskou word.

#### **(d) Erotiek**

Daar is al baie verwys na die aanwesigheid van erotiek in kabaret. Erotiek het ook baie wonings: seksualiteit en homoseksualiteit, prostitusie, aborsie, ekshibisionisme, transvestisme, nudisme, biseksualiteit, transseksualiteit, voyeurisme, masochisme, "swinging", bloedskanie, pedofilie, seksuele permissiwiteit, pornografie, buite-egtelikheid. Seks staan dikwels in diens van politieke ideologieë met al die gekontroleerde geweld van Ekspressionisme. Erotiek is natuurlik ook een van die mees beproefde middele van die satiris juis omdat die mens se seksualiteit een van sy behoeftes is wat hy die minste verstaan, die minste kan beheer en die meeste onderdruk - altyd die stryd tussen seksualiteit en moraliteit. Moraliteit word altyd gemeet aan 'n persoon se seksuele leefwyse, nooit aan sy integriteit nie!

Seks word reeds in populêre literatuur aangetref sedert die eerste geskrewe woorde van die mens, maar die begrip as sodanig



het eers in die tweede helfte van die negentiende eeu tot wetenskaplike literatuur deurgedring toe Charles Darwin se *Origin of species* in 1859 verskyn het. Vanaf 1875 - 1925 het baie mense navorsing oor seksualiteit begin doen toe die mens hom begin losmaak het van die beperkings van die Puritanisme, sensuur en hoofsaaklik teologiese oordele oor seks. Daar is ook toe vasgestel dat seksuele gedrag veral tydens die sestigerjare losser begin raak het, veral as gevolg van die nuwe grense van seksuele gedrag, die jeug se verwerping van die sedes en beperkings van die volwassenes in 'n dekade van sowel protes as sosiale rewolusie; die seksuele vryheidsbeweging is deur organisasies gerugsteun en het aandag in die massamedia begin kry (Schurink 1981: 1).

Erotiek in die kuns bestaan selde net om sigself. Dit dra by tot die uitbeelding van die gemeenheid en woede van die mens. Nes godsdiens word seksualiteit uitgebuit. Godsdiens word dikwels as verskoning gebruik om mag te bekom. Onder die dekmantel van godsdiens vernietig mense mekaar in Ierland, in Palestina, in Indië. Seks word gebruik om politieke inligting te bekom, om mag te verkry. Piaf sing in "Milord" van die erotiek in die strate. Dit sluit natuurlik ook weer aan by die kwessie van verkleding. Hildegard Knef het gesê jy het manlike energie nodig om jou gehoor te verkrag. Dit bring mens ook natuurlik dadelik by die gedagte dat erotiek nie alleenlik seksualiteit impliseer nie; dit is 'n veel wyer begrip wat nie net met kopulasie te doen het nie. In 'n lied van Schönberg, teks deur Hugo Salus, "The Satisfied lover", hoor mens die verhaal van die vrou wat heeltyd op haar sofa lê en met haar kat speel. As die vryer haar wil liefkoos moet hy eers die kat oor sy bles drapeer, want dis al manier hoe hy gestreel raak:

My dear lady's cat is a charming creature  
 Alive with dark electricity;  
 While my bald head is my notable feature -  
 Shining and smooth and silvery.  
 My beloved is languid, a lady of leisure,  
 She lounges all day in her easy chair.  
 Caressing her cat gives her infinite pleasure -  
 My God, she loves stroking its black velvet hair.

At night when I'm calling she likes me to stay late,  
 And there her cat lies luxuriently.  
 She feeds meranges to her purring playmate,  
 Which spurns my approaches disdainfully.  
 And then as a pleasantry, to amuse her,  
 I hide my bald head from my darling's sight:  
 I wear her black kat like a warm fur hat,  
 While she strokes it softly and laughs with delight.

(Vignoles (vertaal deur Michael Irwin) 1988: 11). Dit is dan ook hierdie teks wat Aucamp gebruik het vir Jan Vermeiren se ets op die voorblad van *Met permissie gesê*. Dit is dus duidelik dat, hoewel sy seksualiteit net so deel is van die mens soos sy oë of ore, dit altyd as 'n taboe beskou is (word). Dit is veral as gevolg van die teologiese siening dat seks buite die huwelik

sonde is en dat enige persoon wat op enige wyse seks op enige ander manier beoefen, vir die verderf bestem is. Reeds tydens die Middeleeuse literatuur was daar verwysings na erotiek. Maar dit is ook so dat prostitusie die oudste beroep in die wêreld is, dat vrouens -en later ook mans - hulself op hierdie manier moes onderhou. Die openlike verwysing na seksualiteit is een van die redes waarom daar soms 'n sterk antipatie jeens kabaret is. Boonop word kabaret geassosieer met die dekadente tydperk, en dekadensie gaan gepaard met verval, natuurlik ook moreel. Want die kabarettis soek juis die mens se swakste punte uit om daarmee te speel. Wat die mens sê van en oor seksualiteit en wat uiteindelik in die praktyk gebeur, is een van daardie onversoenbaarhede in die mens se aard. Die kabarettis wil hierdie teenstrydigheid uitlig, aan die man bring. Soos Pretorius inderdaad sê, is dit moontlik dat die kabarettis 'n taboe kan aantas wat nie reeds sy geloofwaardigheid verloor het nie (Pretorius 1986: 9)?

Seksualiteit word reeds onder andere aangespreek deur die tegniek van travestie. Maar ook die teks is hier uiters belangrik; dit is nie alleen die vertolker se kostuums wat die kwessie van seksualiteit uitlig nie. In 1935 skryf Alex de Haas byvoorbeeld die lied van "Johanna, de noodlottige geschiedenis van een maagd en een boze schoenlapper", Aristide Bruant sing van die prostitute in Parys, Wedekind skryf genadeloos oor seksualiteit. Robert Long skryf openlik oor VIGS en homoseksualiteit. Hennie Aucamp skryf in *Slegs vir almal* die lied "Op die Hartstogboulevard":

Op die Hartstogboulevard  
- 'n laagheidsige straat -  
pruil versoekers en soekers  
veral sawends laat.  
Maar wie is die rowers  
en wie is die prooi?  
En wie is die hooivurk  
en wie is die hooi?

Ellende en lende  
lê dig bymekaar,  
ja, wriemelend verlyf  
op die liefdesaltaar.

Die oues, ellendig,  
pleit dronk-desperaat:  
"Ontgord tog jou lende,  
my beurs staan paraat.  
Jou lende en jonkheid  
kan my ouderdom heel  
veral as jy myne ook liefdevol streel."

(1986: 78).

Marlene Dietrich het dikwels openlik oor seksualiteit en erotiek gesing: "Ich bin die fesche Lola", "Nimm dich in Acht vor blonden Frauen", "Ich bin von kopf bis fuss". Die erotiek in die

stem word toenemend belangrik. In "Black Market" sing sy:

I'll trade you for your ration  
my passion -  
and maybe  
an inkling, a twinkling  
of real sympathy  
I'm selling out  
take all I've got -  
ambitions, convictions - the works  
Why not?  
You'll buy my goods  
for boy, these goods  
are hot.

(Strydom Julie 1992: 85).

Seksualiteit, erotiek, die liefde, watter moontlikheid ook al, kabaret kan nie daarsonder bestaan nie. Dit maak deel uit van die ontstuimige verhouding, die spanning tussen burgerlikheid en vrysinnigheid; erotiek word ook aan die kaak gestel in die filmwese en die teater, veral deur die Italiaanse dramaturg Dario Fo. Want die erotiek is vir die mens 'n heilige en 'n duiwel.

#### **(e) Sentiment**

Wanneer die idee van sentiment ter sprake kom, beweeg die kabaretteks onwillekeurig nader aan die chanson, wat ook in 'n kabaretvertoning belangrik is omdat die intellektuele getemper moet word deur die emosionele. Sentiment is 'n emosie wat veral deur die vertolker oorgedra moet word; via sy teks moet hy sekere sentimente kan oordra en verduidelik. Met sentiment kom ons dan weer uit by die chanson. Sentiment word ook ingebou by satire en erotiek. Die sentimente van die chanson hou in die pyn van liefde, verlies, afskeid, verlatenheid, eensaamheid. En soms vreugde. Aucamp sê dat die groot chanson uitstyg bo die pyn van die individu sodat dit universeel word, omvattend van die menslike kondisie: "Ik het dat tedere gevoel/voor elke zot en elke dwaas/die buiten rondanst zonder doel/dat niemands knecht is, niemands baas" (Rika Bruining). Ook Piaf kan, selfs met banale woorde, eksistensiële nood oordra. Die liefdeslied kan geyktheid verdra omdat sekere situasies keer op keer dieselfde emosies en beelde verwek (Aucamp 1984: 13).

Jacques Klöters sê in sy inleiding tot *Omdat ik zoveel van je hou* dat liefde die bekendste resep vir geluk is, en daarom ook die goedkoopste. Die lied moet dat hierdie geluk verbeeld. Jy moet dans, sing, uitgaan, boemel, met vakansie gaan, en veral liefhê. Dit kan natuurlik maklik gebeur dat sentiment ontaard in sentimentaliteit, dat die liefdeslied 'n smartlap word. In kabaret kan dit nog makliker gebeur omdat dit ingestem is op vertroulikheid, intimiteit. Maar as die smartlap met ironiese afstand gesing word, kan dit wel kabaretmateriaal word. 'n Tranerige teks kan nie maklik deur 'n goeie komposisie gered word nie (Aucamp 1984: 14).

Kabaret wil dan ook sê "Ik wil gelukkig zijn/Ik wil dansen tot ik niet meer kan/Ook al word ik er draaierig van/Dat hindert niet, dat hindert niet." Maar die dood, siekte, gevaar, armoede, gebrek aan liefde en respek belet 'n mens om gelukkig te wees. Omdat kabaret oor mense gaan, moet die kabarettis ook hieroor sing (Klötters 1991: 5).

Verfoei ook nie die mens nie  
wees lydsaam met die Prins:  
besweer jou onvoltooidheid  
tot deemoed of tot kuns

(Aucamp 1980: 53).

"Liedjes leven langer dan mense." - Willy Corsari (1978)

## HOOFSTUK 4

### Vorme van "kleinkuns"

"Skirts like the amber petals of a flower,/A primrose dancing for delight/In some enchantment of a bower/That rose to wizard music in the night" (Baron en Shone 1992: 19)

Om in te gaan op die stamboom van kabaret en verwante toneel- en musiekuitinge, soos die musical, die chanson, die revue, straattoneel, ensovoorts, is 'n ingewikkelde saak omdat die begrippe nie skerp af te grens is nie. In die musical *The New Yorkers* van Cole Porter is daar byvoorbeeld 'n beroemde "kabaret"-nommer, "Love for Sale"; "September Song" van Maxwell Anderson en Kurt Weill het 'n tydlose chanson geword. Ook die begrip "kleinkuns" kan nie volledig gedefinieer word nie - is dit net sinoniem met kabaret of sluit dit ander vorme ook in? Akademiese haarklowery het weinig sin; kabaret se lewenskragtigheid lê juis in sy aanpasbaarheid (Aucamp 3 Julie 1980: 1 - 2). Om die geweldige wye gebied waaraan kabaret raak ten volle te verstaan, moet daar egter tog na enkele "definisiës" van sommige begrippe gekyk word. Niks word egter as die enigste en finale definisie beskou nie.

Die term "kleinkuns" word vanaf ongeveer 1900 gebruik om alles wat in kabarette, variétés en sangspelsale aangebied word, in te sluit: bänkelsang, chanson, conférence, groteskedans, maskerspele, pantomime, poppeteater, voordrag, sketse, dans, towerkuns en dergelike dinge (Budzinski 1985: 137). Alles wat dus nie met skerp afgegrensde genres soos die opera, ballet, die drama, poësie en 'n klavierkonsert of simfonie te make het nie, en dus 'n mengsel is van verskillende genres, kan by hierdie term 'n huis vind. Die groot Nederlandse kabarettis, Jean-Louis Pisuise, wou weer hê dat hierdie term sinoniem moes wees met kabaret (Aucamp 3 Julie 1980: 1). Kleinkuns vind gewoonlik buite die hoofstroom plaas, veral in teaters wat geen subsidie ontvang nie. Die "alternatiewe" verhoog in Suid-Afrika tydens die P.W. Botha-era was die eertydse "Black Sun" waar 'n kabaret soos *In search of Stoffel Botha's braincell* opgevoer is sonder vrees vir vervolging. Die Grahamstadfees het ook 'n ideale verhoog vir kabaret gebied. Die gesubsidieerde teater begin egter toenemend die randkultuur in hom opneem, wat die idee gee dat staatsteaters nie heeltemal koud gelaat word deur die sogenaamde "people's theatre" nie. Dit klop dan ook met Hennie Aucamp se geloof dat protes-kuns wat goed gemaak is, en by wyse van kwaliteit so bestendig is, dikwels teen die sin van hul makers in, in die hoofstroom beland: Warhol en Duchamps se werke land in nasionale kunsgalerye; Kerkorrel, wat eers op kampusse verbied is, tree vandag enige plek op (Bouwer 1990: 17).

#### (a) Vaudeville

Die woord is in 1507 vir die eerste keer gebruik om 'n chanson met 'n satiriese tema aan te dui. Later is daar balletnommers

en komedie bygevoeg (Roberts 1976: 2067). Vaudeville kan gedefinieer word as 'n ligte, satiriese stuk waarin liedere gesing word. Oorspronklik was die liedere populêre drinkliedere (chansons du Vau - val - de Vire of voix de villes, straatliedjies). Hulle is later opgeneem in komiese stukke en die publiek het dikwels saamgesing. Dit het dus dieselfde basis as die ligte opera (operette) in Parys van die 19de eeu. Die woord het later sinoniem geword met variété-teater en die musical (Van Gorp 1986: 176). Reeds in die 15de eeu komponeer Olivier Basselin satiriese drinkliedere en teen die 18de eeu is hierdie straatliedjies reeds deel van die stede (Frans vir stad is ville). Die woord verander na "vaudeville" teen die 19de eeu. Die Amerikaners leen die woord en verander dit na "variety" (Stemmet s.j.: persoonlike aantekeninge).

Hierdie komedies en klugte met liedere was met hul satire wat teen die middelklas en die bourgeois-moraliteit gemik was, 'n permanente aanwesigheid in die neëntiende eeu. Satiriese liedere was reeds algemeen: die oorspronklike betekenis van vaudeville was 'n lied met 'n bekende melodie waarby allerhande nuwe satiriese of riskante woorde gevoeg is. Dit is moontlik dat die gewildheid van parodieë en vaudevilles daartoe gelei het dat die drie belangrikste teaters, die Opéra, die Comédie-Française en die Comédie-Italienne, dikwels tussen 1707 en 1715 onder die ban van sensuur moes deurloop. Een van die bekende Duitse operette-komponiste, Albert Lortzing, het ook verskeie vaudevilles geskryf. 'n Ander medium vir satire was die revue - wat nie by die opéra-comique voorgekom het nie - wat 'n hoogtepunt in die 1840s bereik het (Traubner 1984: 3 - 14). Die kabaret kan derhalwe ook wortels in die vaudeville hê, veral vanweë laasgenoemde se satiriese aard. In Amerika word hierdie term bo music-hall of variety gebruik, terwyl die Britte dit alternatiewelik met variety gebruik (Wilmot 1989: 227).

#### **(b) Variété**

Dit is 'n woord wat in die 12de eeu reeds ontstaan het uit die Latyn "varietas" wat verskeidenheid beteken. Diversiteit is 'n kenmerkende eienskap van die variété, soos die naam dan ook aandui. Dit het uit verskillende items soos vaudeville, chansons, akrobatiese toertjies, danse en goëltoere bestaan (Roberts 1976: 2066). Die Amerikaanse tipe variété-voorstelling waarin boerse komedianten en ontkleedansers optree en 'n swaar aksent geplaas word op seks, is sonder literêre pretensies (Cloete 1992: 51).

Die voorloper van die Duitse variété was aanbiedinge in die herberge, veral deur die Volksangers en Polkasangeresse wat met hul liedere en straatliedere die gaste trakteer het. Hierdie herberge is later "Singspielhallen" genoem en dit het later tot variété ontwikkel. Belangriker vir die ontwikkeling van kabaret as hierdie sang-voordrag van die chanteuse was die humoristiese koeplette wat rondom die eeuwending ontstaan het. Die humoris het self sy tekste en musiek geskryf en was besonder trots op sy werk. Een van hierdie humoriste was Kurt Tucholsky en sy invloed op die latere kabaretskrywers was aanmerklik. In die

Negentigerjare het die variété 'n vermaaklikheidsbedryf geword wat 'n dominerende posisie bekleed het. Bekende letterkundiges het hulle begin afskei hiervan omdat hulle die variété-styl as 'n bedreiging vir goeie letterkunde beskou het. Frank Wedekind en Richard Dehmel se werke is deur hulle as voorbeeld gebruik (Otto en Rösler 1981: 26 - 32).

### **(c) Revue**

Die revue, wat 'n kombinasie is van musiek, dans en satiriese en komiese sketse, het 'n bloeitydperk beleef tussen 1920 en 1950 (Kranz 1982: 171). In *Bertolt Brecht's Berlin* sê Von Eckardt en Gilman dat die revue passiewe ontvlugting is, teenoor die kabaret wat dinkwerk van die gehoor verg. Die Berlyners het 'n kompromis tussen die twee getref met hul sogenaamde revuette, wat albei wêreldes probeer verenig. Dit het danstonele, wat eie is aan die revue, gekombineer met die intimiteit en spitsvondigheid van kabaret. Dit het dikwels vervlak tot café-chantant (Aucamp 1980: 3). Die revue is meer gesofistikeerd en skouspelagtig as die variété, maar mens kry ook die meer intieme revue wat nader aan kabaret kom met sy meer intellektuele sketse en liederes (Wilmot 1989: 227). 'n Eietydse voorbeeld van satiriese revue is die burleske revues van Pieter-Dirk Uys (Cloete 1992: 51).

Revue het ook sy ontstaan in die vorige eeu in Parys gehad en was 'n kombinasie van dansende meisies, musiek en komiese tonele. Dit het ook natuurlik na Duitsland versprei en het veral in Berlyn in die Metropol-teater sy Duitse beslag gekry. Sy hoogtepunt was vanaf 1903 tot 1914, veral met die musiek van Viktor Hollaender en tekste deur Julius Freund. Ook Rudolf Nelson, as direkteur en komponis van die kabaret "Roland von Berlin" en "Chat Noir", het sy naam as revue-komponis gevestig. Ook Friedrich Hollaender het bekende revue-werke gekomponeer voordat hy in 1919 by die kabaret "Schall und Rauch" as komponis aangestel is (Otto en Rösler 1981: 94 - 102).

### **(d) Chanson en die kabaret-chanson**

Die Latynse oorsprong van die woord word aangedui as cantus en cantio, beide kantië en lied. Daarom kan die chanson 'n kerklied of 'n straatlied, stylvol of ongeërg wees. Die chanson as straatlied het egter gedurende die laaste 100 jaar in Europa - en nou ook by ons - in sy meer populêre betekenis 'n hoë gebruiksfrekwensie ontwikkel en word meer in dié sin gebruik. Dit is dan ook hierdie betekenis van chanson wat met kabaret in verband gebring word: die "chanson sentimentale, politique, philosophique, satirique"; ook die "chanson d'actualité" met sy revue-aard; self die "chanson patriotique". Vir die skeppers en voordraers van dié chansons is daar ook name afgelei: chanteur (manlik) en chanteuse (vroulik) vir sangers, uitvoerende kunstenaars soos Maurice Chevalier en Edith Piaf; chansonnier (manlik) en chansonnière (vroulik) vir liedjiesmakers, skeppende kunstenaars soos Charles Trenet en Jacques Prévert. Chansonniers sing ook dikwels hul eie liedjies (Cloete 1992: 52).

Die woord het 'n lang tradisie wat waarskynlik begin het by die



troebadoers, trouvères en chanson de geste in die Middeleeue, deurgevoer kan word na die kampgesange in die Franse Rewolusie tot by politieke spotliedere (Budzinski 1985: 50). In die 17de eeu het die boggelrug Scarron die selfvoldane Parys met sy skurwe verse getreiter, juis in 'n tyd wat so deftig wou wees dat poësie nie met chanson verwar moes word nie. Die Frans-klassieke opvatting dat suiwer poësie selfstandig is en sonder musiek kan klaarkom, geld ook van dié tyd af, en die chanson, altyd bedoel vir musikale voordrag, word finaal uitgestoot uit die geselskap van die ernstige letterkunde (Cloete 1992: 52).

Dit was egter tussen 1727 en 1900 dat die chanson de cabaret sy formules ontdek, uitgetoets en verbeter het. Kabaret het juis sy oorsprong gehad in die opstandige klimaat wat die Franse Rewolusie voorberei. In die 18de eeu het Parys 'n eiegeregtige stadspolitiek gehad wat agtergekom het dat die koninklike stelsel sy beheer verloor het. Parys wou nie meer glo in verhewe musiek en kuns nie, wou moedswillig sy gang gaan en ongepoets sy kwinkslae slaan. In 1727 soek drie Parysenaars, Piron, Panard en Gallet, na 'n alternatief vir salonmusiek en presieuse koormeesters. Hulle probeer om 'n Sondagaand op 'n aardser en eerliker manier deur te bring in Gallet se woonplek. So het die mense al hoe meer geword en het wyn en die chanson in mekaar se geselskap gebly. Dit het dan natuurlik ook aanleiding gegee tot die chanson-abend. Speletjies word bedink met puntdigte en satiriese verse en so ontstaan "diners de chansonniers". Die ledetal groei steeds met die toevoeging van dramaturge, skrywers en filosowe; die groep kry selfs 'n naam. Die ruimte is beperk, die omgang vertroulik, maar 'n bakleiery ontstaan en die groep ontbind. Tog het die chanson en kabaret gebly (Cloete 1992: 52).

Een van die lede het besef dat die chanson de cabaret 'n toekoms het en dit bepaal die struktuur: vermaaklikheid, artisties, 'n refrein om die verse af te rond, eenvoud; die verse self moet vryer en vindingryker word. So 'n refrein is 'n "Vaux de Vire" wat na 'n draaibeweging verwys. "Vaux de Vire" het later "Vaudeville" geword. Tydens die Rewolusie moes die chansonniers hul singery aanvanklik stopsit, maar 'n klomp kafee-eienaars kom op die idee om hul kliënte op dieselfde wyse as op die kermis te vermaak. Die chansonniers soek dus eerste na die plekke van vermaaklikheid, maar Napoleon vrees vir die slegte invloed van die chansons op die jong geslag (die wêreld van die chanson bly 'n lastigheid vir die heersende orde). Hieruit is 'n nuwe café-soort gebore: café chantant. Die was inderdaad cafés waar konsert gehou is, die café-concert of caf'conc' (Cloete 1992: 53).

Aanvanklik is daar met klavierbegeleiding tussen die tafels deur gesing; later het die verhoog en nog instrumente bygekom, veral die akkordeon. In 1804 is 'n ander soort "société chantante" gesing, nl. *La Goguette*, 'n nie-intellektuele, koffiehuiskonsert vir werkers. Teen 1815 was die Franse moeg vir oorlog en Napoleon. 'n Nuwe lid maak sy debuut: Béranger, en hy kies kant vir die burgers en gepeupel en hul begeerte na vrede en rus. Na die val van Napoleon word sy aanvanklik gemoedlike liedjies meer

politie en aanvallend. So word Béranger die eerste groot 19de-eeuse poète-chansonnier. Die base van die cafés vergoed egter nie die liedjieskrywers vir die liedjies nie en die skrywers stig 'n vereniging om hulself te beskerm (Cloete 1992: 53).

Die intellektuele chanson vestig hom in die laaste twee dekades van die vorige eeu in die Latynse Buurt, waar die klimaat gepas is vir dié soort chanson wat vandag "Rive Gauche" (Linkeroewer) genoem word, om dit te onderskei van die kommersiële chanson wat sy gehoor uit ander oorde trek. Die Latynse Buurt word die wêreld van Brassens, Brel, Gréco, Ferré en Bécaud. Die beroemdste cabaret artistique was natuurlik Le Chat Noir van Salis, maar Bruant en Yvette Guilbert verleen luister aan die wêreld van die chanson en kabaret. Guilbert het geen sangstem gehad nie en haarself diseuse oftewel voordraer van chansons genoem. Haar debuut was by die Moulin Rouge en sy het 'n eiesoortige vertolking gehad wat haar roem verseker het. Ook Mayol het aan sy chanson 'n eie karakter gegee met sy ligsinnige, vernuftige woordspellinge, klanknabootsings en vervreemdingstegnieke. Later het die literêre chanson beperk geraak tot 'n spesifieke area in die Latynse Buurt en die woord "chanson poétique" is gebruik, die ekwivalent van die literêre kabaret-chanson (Cloete 1992: 53).

Die Duitse kabaretlied is meer politiek-betrokke en om dit te onderskei, was dit vir die chansonniers op die Linkeroewer belangrik dat "al die oomblikke van die lewe" temas vir die chanson poétique kan wees. Die chanson politique het sy eie plek gehandhaaf, maar sommige chansonniers het albei beoefen, byvoorbeeld Brel se "La Colombe" en Léo Ferré se "Franco la Muerte". Die moderne Franse chanson het 'n hoë dosis nostalgie, want dit is 'n bedrieglik maklike sentiment wat publiek trek: eie gemis word uitgeruil vir die een waaroor gesing word (Cloete 1992: 53).

Na 1900 word die volkchanson toenemend vulgêr-eroties by die café-chantants en café-concerts. Tydens die Montmartre-kabarette word die gebruik van die chanson wyer en meer selfstandig en kom selfs in die Music-hall voor. Elke land ontwikkel ook sy eie vorm van die chanson (Budzinski 1985: 50 - 51).

Die chanson was dus meer as 'n liefdes- of stemmingslied. Dit het ook gedien as medium om dinge te sê - die enigste alternatief vir die koerant wat hoofsaaklik deur die heersersklas beheer is en dus vir die res van die mense irrelevant was. Dit was ook 'n demokratiese en satiriese wapen vir kritiek en protes (Appignanesi 1975: 9). Om te onderskei tussen die chanson en kabaret is ook onmoontlik, maar dit kan tog gesê word dat die chanson meer emosioneel gerig is, terwyl die kabaret meer op die intellek staatmaak. Dit wil egter nie sê dat daar nie dinkwerk agter 'n chanson sit nie, of dat die kabaret nie met die emosionele werk nie. Die chanson en die kabaret kan mekaar aanvul en vir mekaar se swakhede vergoed sodat die chanson nie verval tot 'n smartlap of die kabaret verval in slimdoenery nie (Aucamp 3 Julie 1980: 2).

**(e) Kabaret**

Hennie Aucamp sê dat kabaret 'n komplekse saak en 'n eiesoortige wisselwerking tussen letterkunde en musiek is (Aucamp 3 Julie 1980: 1). Wim Ibo vra dan ook tereg in sy eerste hoofstuk van sy Nederlandse kabaretgeskiedenis die vraag: "Cabaret...wat is dat eigenlijk?". Nadat hy heelwat definisies bestudeer het, formuleer hy die volgende: "Cabaret (-artistique) is oorspronklik een Franse aanduiding voor (kunst-)kroeg, later de algemene omschrijving voor professionele, literair-muzikale theateramusementskunst, waarvan die realistische en/of romantische inhoud het best tot zijn recht komt in een intieme omgeving voor een intelligent publiek." Enkele ander definisies: Fons Jansen: "Cabaret is de moderne vorm van de klassieke catharsis, waarin we hoofzakelijk de humor aantreffen: het lachen om de waarheid." en Louis Davids: "Cabaret is beschaafd amusement." Daarteenoor Jaap van de Merwe: "Cabaret is geen beschaafd amusement, maar sociale satire in theatervorm." Ten slotte Martie Verdenius: "In een echt cabaret moet minstens eenmaal per avond je hart in je lijf omdraaien." (Ibo 1981: 11 - 15).

Die woord kom oorspronklik uit Arabies in die vorm van "chamarat" wat wynhuis beteken. Die Franse het die woord in hul woordeskat opgeneem as "cabaret" om 'n kroeg wat meer as net drank bied, aan te dui. Dit word ook as volg gedefinieer: "'n geselschap dat musiceert, zingt en voordraagt in café tot onderhoud van de gasten; kleinkunstvoorstelling bestaande uit zang, dans, voordracht en conference; kleinkunstgeselschap; kleinkunsttheater" (Kolsteren 1981: 61). Daar bestaan dus 'n nou verband tussen kabaret en drank en die vertoning is gewoonlik in die voorportaal van die kabaret aangebied. Die publiek het by tafeltjies gesit en drank geniet terwyl hulle aan die vertoning deelneem. Dit sorg vir 'n intieme en ontspanne atmosfeer wat tot groter medewerking met die gehoor lei. Die lokaal en verhoog is klein en dit maak 'n meer bytende en uitgesproke soort humor moontlik as in gevalle waar 'n vertoning vir 'n groot gehoor aangebied word. Die invloed van die pre-Hitler-era se kabaret op die ontwikkeling van legitieme teater in Duitsland was ingrypend met name soos Frank Wedekind en Bertolt Brecht (Aucamp in Cloete 1992: 194).

Soos met enigiets het ook hierdie begrip verskillende manifestasies begin aanneem. Kabaret in sy oorspronklike bedoeling is literêr en artistiek, maar nuwelinge bring weer ander konnotasies, begin weer met 'n "alternatiewe" vorm daarvan. Dit is nodig dat albei groepe in 'n gemeenskap teenwoordig is sodat die wrywing wat ontstaan juis die voortbestaan van die kunsvorm kan verseker (Aucamp in Cloete 1992: 196). Tog is daar ook sprake van 'n soort "alternatiewe" kabaret, wat kan beteken dit is kabaret wat anti-literêr is, anti-kuns en anti-estetika. Hy grens hom af van alles wat na Establishment lyk, en sal militant rebelleer teen alle Establishment-simptome soos literatuur, kultuur en estetiek. Dit het 'n anargistiese aanslag en is oorwegend polities van aard, wat nie verhoed dat die anti-kuns vandag nie môre se hoofstroom gaan wees nie (Bouwer 1990:

17).

Tony Lidington skryf in sy opstel oor "alternatiewe" kabaret in Engeland dat dit deur die punk-era ingelui is as antitese van Lenny Bruce. Mense soos Tom Lehrer en Bob Dylan wou doelbewus "artless" wees en het protes-poësie geskryf. Die idee dat kabaret met die intellektuele elite geassosieer word, was vir hierdie "alternatiewes" te na aan die Establishment. Hulle was gekant teen die feit dat kabaret in Engeland kommersieel begin raak het en so ook sy intimiteit ingeboet het. Hulle het geglo in direkte konfrontasie en die saambestaan van voorbereidheid en spontaniteit, die veilige en die onbekende, orde en anargie (Lidington 1987: 107 - 118).

Lisa Appignanesi verdeel kabaret in twee groepe: "cabaret as a meeting place for artists where quasi-improvisational performance takes place among peers, and cabaret as an intimate, small-scale, but intellectually ambitious revue." (Appignanesi 1975: 9). Hennie Aucamp beskou kabaret as beskaafde protes. Dit teer op die spanning tussen burgerlikheid en vrysinnigheid. Tog moet die Establishment vermoed dat daar, onder die oënskynlike ligsinnigheid, lering skuilgaan, en dat dié lering hoofsaaklik op hulle slaan; op hul affluensie, selftevredenheid, bekrompenheid, selfsugtigheid (Aucamp 3 Julie 1980: 4).

Klaus Budzinski gee 'n oorsig oor die ontwikkeling van kabaret (veral dan in Duitsland) vanaf artistieke kabaret tot by polities-satiriese kabaret. Artistieke kabaret het geen literêre of satiriese ambisies nie en is gewoonlik in 'n nagklub aangebied. Die publiek kon dans en die gesproke teks is geskakel deur sangaanbiedinge soos die chanson of sy Duitse eweknie, die schlager. Literêre kabaret is 'n mengsel van kunsliedere en die bänkelsang, chansons, danse, musiekstukke, parodieë, poppespel en eenakters, aan mekaar geskakel deur 'n conférencier. Hierdie vorm het aan die einde van die Eerste Wêreldoorlog reeds sy hoogtepunt gehad. Polities-literêre kabaret het ná die ontnugtering van die oorlog gevolg. Hierdie tipe kabaret was soos sy voorganger wel literêr, maar met 'n politieke boodskap. Laastens praat Budzinski ook van polities-satiriese kabaret. Dit het na die Tweede Wêreldoorlog ontstaan toe die Nasionaal-Sosialisme tot 'n val gekom het. Die aanslag van hierdie kabaret was hoofsaaklik satiries en het uiteindelik 'n geveg geword teen die kapitalisme (Budzinski 1985: 119 - 121).

Dit sal verkeerd wees om te sê dat die een vorm die ander vorm vervang het. Dit lyk eerder of die een spontaan oorgegaan het in die volgende en steeds kenmerke van die "vorige" een behou het. Suid-Afrikaanse kabaret is hoofsaaklik polities-satiries, maar sluit nie die literêre en polities-literêre uit nie (Pretorius 1986: 7). Appignanesi sê dat die aanvanklike sanger van die chanson in die café later begin gebruik maak het van kostuums en dekor. Dit het ontwikkel tot die café-concert waar die gehoor groter was en vermaak die hoofsaak was. Satire of protes was soms net 'n toevalligheid in die program; chanson die hoofsaak. Hieruit het music-hall en kabaret ontwikkel (Appignanesi 1975: 11). Dit wil lyk asof die music-hall twee

sytakke gehad het: aan die een kant die vrolike, musikale operette, en aan die ander kant die satiriese, meer literêr-gefundeerde kabaret. Moontlik is die ontwikkeling dan soos volg: die canso uit die Middeleeue, gevolg deur die chanson, toe die café-concert en laastens die music-hall met sy twee vertakkinge.

Coenie de Villiers neem kabaret in oënskou en vra dan 'n klomp Suid-Afrikaanse kabarettiste oor hul opinie van kabaret. In "Kabaret, kabaret, 'n huis met baie wonings" in *De Kat* van Oktober 1991 sê Laurika Rauch dat kabaret 'n teatervorm is wat gedurig aan die verander is. Die kabarettis bied jou iets aan wat jou aanvaarde siening van die lewe beïnvloed. Richard van der Westhuizen meen daar moet geen definisie wees nie, terwyl Elsabé Zietsman wil hê kabaret moet sosio-polities en satiries wees maar ook vermaak. Jennifer Ferguson beaam dit en sê dat kabaret sonder provokasie blote satire is; dit moet spontaan wees en daar moet geleentheid wees vir reaksie uit die gehoor; dus klein en intieme teater. Casper de Vries wil hê dat kabaret 'n knypie in die binneboud van die samelewing is. Die bestanddele is musiek, sketse, ballet, ensovoorts, terwyl die teks literêr moet wees om die intellek uit te daag. Stephan Bouwer sê die ware eksponente van kabaret in Suid-Afrika is Hennie Aucamp, Casper de Vries en Nataniël, terwyl sommige ander by hulle aanleun, byvoorbeeld Laurika Rauch, Jennifer Ferguson, Natalie Gamsu en Joanna Weinberg. De Vries reken egter dat Zietsman wel egte kabaret doen. Ander kunstenaars pleeg soms kabaret: Pieter-Dirk Uys, Mark Banks, Johannes Kerkorrel, Phillip Moolman en Jannie du Toit. Nataniël sê kabaret moet 'n "total production" wees; die aanbieding, musiek, kostuums en beligting moet so sterk soos die woorde wees. Amanda Strydom laat haar meer uit oor die musikale aspek van kabaret: "Elke song moet 'n storie vertel, passie hê, oor sadness beskik." (De Villiers Oktober 1991: 42 - 46).

Stephan Bouwer gee ook sy definisie van kabaret in *Communicare*: "Kabaret is 'n vermaaklike aanbieding waarin jy probeer om, deur naasmekaarstellings, die gehoor tot nadenke te stem." (Bouwer 1990: 20). Daar duik dus altyd weer iets en iemand anders op wat ook as kabaret en as kabarettis beskou kan word, maar nie heeltemaal in vorige definisies pas nie. Daarom moet 'n definisie slegs 'n benadering wees, omdat kabaret hom juis nie laat definieer nie -en sodoende dinamies bly aanpas by die tyd en die milieu.

#### **(f) Operette/Music-hall/Musical/Caf' Conc'**

Die woord "operetta" beteken in die oorspronklike Italiaans "klein opera" en is aanvanklik in klein teaters of salonne aangebied. Daar bestaan verskeie definisies van die woord, maar almal is op een of ander wyse vaag. Een van die redes hiervoor is die feit dat hierdie kunsvorm met die verloop van dekades verander het en dus moeilik vasgepen kan word. Boonop word 'n Italiaanse woord gebruik vir iets wat weinig met Italië te doen het. Daar is Franse woorde soos vaudeville, pantomime en burlesque wat 'n ander betekenis het as in die Britse of Amerikaanse gebruik daarvan. Operette is oorspronklik 'n Franse

vorm met Italiaanse invloed en was moontlik 'n komiese Franse reaksie op die ernstige Italiaanse sowel as Franse operas. Hierdie Frans-Italiaanse verband kan reeds teruggevind word in 1283 toe Adam de la Halle sy "Le Jeu de Robin et de Marion" (The play of Robin and Marion) in Napels se Franse hof aangebied het, 'n komedie wat bestaan het uit gewilde liedere en dramatiese-komiese handeling. Hierdie tradisie het voortgeduur tot diep in die neëntiende eeu (Traubner 1984: 1 - 2).

Die Parysenaars het die ernstige operas met hul oordadigheid, mitologiese karakters en maniertjies 'n ideale medium vir parodie gevind. Daar was ook die "comédie à ariettes" (komedie met kort liedjies) wat burleske arias van die Italiaanse operas was met Franse lirieke. Teen 1715 word die woord opéra-comique vir die eerste keer gebruik, 'n vorm wat ooreengekom het met die sogenaamde "pièces en vaudevilles", terwyl dialoog weer begin deel word het van hierdie opvoerings om die liedere aan mekaar te skakel. Hierdie nuwe genre het steeds 'n ou resep gehad: satire (sosiaal sowel as musikaal-dramaties), melodieë wat maklike geneurie kan word, karakters uit die commedia dell'arte, 'n verskeidenheid onfatsoenlike tekste. 'n Opéra-comique wat hierdie tydgees goed uitbeeld is Favart se "La Chercheuse d'Esprit". In 1752 begin opera buffa die wêreld verower: werke sonder parodie en satire met 'n gesofistikeerde partituur, sentimentele of komiese libretti en 'n vergrote orkes. Teen die tyd van die rewolusie in 1789 het die opéra-comique sy comique verloor (Traubner 1984: 3 - 4).

Heelwat van Mozart se werke kan as voorlopers van die operette beskou word, byvoorbeeld "Die Zauberflöte" (1791), wat kenmerke van 'n Singspiel oftewel 'n sangspel bevat. Die vermenging van romantiek, erns en klug is tipiese Singspiel-elemente, 'n tradisie wat voortgesit sou word in die Weense operette. Hierdie tradisie van die opera buffa het gebloei en die onderskeid tussen opera en opéra-comique het slegs gelê in die feit of die werk dialoog het of nie. Maar vrolikheid en genot het later die eienskap van die operette geword, hoewel baie komponiste hul operettes steeds opéra-comiques genoem het (Traubner 19: 6 - 9).

Volgens die huidige opvatting is operette 'n verhoogstuk wat lig is van aanslag in sowel die woorde as die musiek. Volgens Franz Lehár moes romanse die hoofbestanddeel vorm en daar moet 'n tikkie sentiment, drama en heelwat komedie wees. Die heerskappy van die operette, wat later plek moes maak vir die Amerikaanse musical, het gestrek oor die tweede helfte van die vorige eeu en die eerste helfte van hierdie eeu. Die Franse komponis Florimond Hervé word as die eerste skepper van die ware operette beskou, wat in die 1840s opgevoer is. Jacques Offenbach sou die vorm egter vervolmaak en tot 'n hoogtepunt voer (Stegmann 1965: 11 - 12).

Londen het reeds kermisse in die 17de en 18de eeu gehad wat 'n grootse vertoning van musiek en dans was, 'n tradisie wat reeds uit die Elisabethaanse era kom en tot 'n eiesoortige ballade-opera in die agtiende eeu ontwikkel het. Dit was soortgelyk aan die comédie en vaudeville en die oorspronklike opéra-comique.



Een van die eerste en grootste ballade-operas in 1728 was *The Beggar's Opera* van John Gay met musiek wat hoofsaaklik bestaan het uit verwerkings van populêre ballades en selfs van musiek van Handel (vroeër Händel geskryf). Gay het natuurlik die konvensie van Handel met hierdie produksie verbreek en iets nuuts en eie aan Brittanje gegee. Die oorspronklike bedoeling met *The Beggar's Opera* was om dit sonder orkes aan te bied; die sangers moes sonder begeleiding sing. Hoewel die drama goed genoeg was om a capella op te voer, het die regisseur tog 'n orkes bygevoeg. Hierdie "opera" was baie gewild in Engeland sowel as in Amerika en is verwerk deur Benjamin Britten in 1948. Dit was natuurlik ook die grondteks vir Der Dreigroschenoper (1928) van Kurt Weill en Bertolt Brecht (Traubner 1984: 11 - 12). *The Beggar's Opera* was 'n politieke satire sowel as 'n parodie van die Italiaanse opera, vrolik en toeganklik (Boyden 1978: 200).

Die Weense operette is vandag die sterkste oorblywende skool vir operette, hoewel Gilbert en Sullivan se werk in Engeland baie gewild is. Die Weense operette domineer steeds die wêreld van die operette (Traubner 1984: 14 - 15). Johann Strauss se *Die Fledermaus* (1874) kan beskou word as satiriese kommentaar op die Weense samelewing. Die oorspronklik Franse verhaal, *Le Réveillon* is geskryf deur Meilhac en Halévy en speel af in Parys. Die name vir *Die Fledermaus* is verander en laasgenoemde speel dan in 'n spa naby 'n groot stad in Oostenryk af. Die Berlynse opvoering deur kabaretfundi Max Reinhardt in Berlyn in 1928 word beskou as die beste opvoering ooit van hierdie operette, wat as die apoteose van operettes beskou word (Traubner 1984: 115 - 120). Dit is interessant dat die tweede kabaretlokaal in Wenen ook "Die Fledermaus" (1906) genoem is.

Sekere operette-nommers is onvervalste kabaret, byvoorbeeld "Warum sollt eine Frau kein Verhältnis haben" asook "Jetzt gehen wir nach Maxim's" uit Léhar se *Die lustige Witwe*. Daar is enkele operettes waarin elemente van kabaret opgeneem is. So is daar byvoorbeeld ook in Lehar se *Die lustige Witwe* 'n lied met die titel "Chanson" wat dan as volg begin: "Ja, wir sind es, die Grisetten/von Pariser Cabaretten!/Lolo! Dodo! Jou-Jou! Frou-Frou! Clou-Clou! Margot!" (*Die lustige Witwe*: 124).

Music-hall het sy ontstaan in Engeland gehad en is amptelik op 17 Mei 1852 deur Charles Morton, die "Father of the Halls", in die Canterbury Music-Hall in Westminster Bridge ingelei. Dit het ontwikkel uit die gewoonte in herberge om met hul aanbiedings gaste te vermaak en in 1868 was daar reeds 40 Music-halls in Londen en 290 in Engeland. Die spesifieke vorm wat dit aangeneem het, het afgehang van die sosiale stand van die besoekers. Sommiges is deur die aristokrasie besoek en ander weer deur die proletariaat. Die bloeitydperk was tussen 1880 en 1910. Die program se hoofbestanddeel was songs wat deur dansers, towenaars, buiksprekers en akrobate afgewissel is. Die songs het gewoonlik uit "Street Ballads" ontstaan, maar daar was ook "Comic Songs" of "Character Songs" - oor die algemeen onskuldige liederes wat die lief en leed van die alledaagse lewe beskryf en sterk aan die Duitse Variété herinner. Die vertolker was dikwels die skrywer self (Otto en Rösler 1981: 22 - 23).

Die styl van die music-hall het gelei tot die revue-liedere van Maurice Chevalier, Charles Trenet, Mistinguette en Edith Piaf, en sommige van dié liedere is deur operette-komponiste geskryf. Tydens die Offenbach-era in die teater het die gewildheid van die cafés-concerts oftewel café-chantants, die vroeëre music-halls, so intens geword dat die eens-volgepakte teaters op die Boulevard du Temple begin leegloop het. Die laer- en middelklas wou populêre musiek hê eerder as pantomimes of goedkoop klugte. Hierdie music-halls en die gewilde "bals" om die mense se danslust te bevredig, het 'n direkte invloed op die operette gehad omdat dit liedere bevat het wat maklik toeganklik was vir die ongeoeefende oor. Hulle moes musiek hê wat maklik gesing en gedans kon word en daarom was operette-komponiste soos Offenbach en Halévy baie bewus van wat in music-hall gebeur. Baie van hul lirieskrywers het by die music-hall diksie, die waarde van komedie en die vertolking van 'n lied geleer. Ook die public ball, wat bekend was vir sy danse, sou die operette baie beïnvloed, veral in Wenen met sy walse en polkas (Traubner 1984: 9 - 10).

Die geskiedenis van die Café-Concert (Caf' Conc') gaan terug na 1770 toe daar in die Café d'Apollon op die Boulevard du Temple vir die eerste keer sangers, dansers en akrobate opgetree het wat hul kuns ten toon wou stel. Die bloeityd was in die tweede helfte van die 19de eeu. Dit is ook hier waar Yvette Guilbert met haar eie styl die liefeling in Parys geword het. Hier het die chanson gedomineer. 'n Sterk mededinger vir die café-concert was die music-hall en na die Eerste Wêreldoorlog het die music-hall die café-concert finaal oorwin (Otto en Rösler 1981: 24 - 25).

Die café-concert was nie eksklusief Frans nie. Ook die Britte het gehou van die idee van 'n lied of twee terwyl daar gedrink word. Weer eens was dit die laer- en die werkersklas wat die music-hall, wat vanaf 1850 toenemend gewild geword het, ondersteun het. Die grootste sterre van die Britse music-hall het gekonsentreer op liedere wat maklik memoriseer, komies en sentimenteel was (Traubner 1984: 13).

Die musical word deur Van Gorp gedefinieer as "Licht zangspel waarbij, in vergelyking met de verwante operette, de nadruk meer licht op het show-element. Het bestaat uit musiek, zang, dans en gesproken dialogen." Dit het aan die einde van die neëntiende eeu in die Verenigde State van Amerika ontstaan en geniet vandag nog groot populariteit, soos duidelik sigbaar aan die groot aantal wat elke jaar op Broadway opgevoer word. Dit het in Europa gewilder geword na die verfilming van byvoorbeeld *My Fair Lady* (1956) van Lerner en Loewe en *West Side Story* van Leonard Bernstein (Van Gorp 1986: 113).

Die Amerikaners hou van nuwe dinge en dan ook op groot skaal, soos die extravaganzas en pantomimes van die 1840s en 1850s getuig. Hierdie verskynsel het sy hoogtepunt in 1866 bereik met die opvoer van *The Black Crook*, wat beskou kan word as die eerste Amerikaanse musiekkomedie. Die 1920s was 'n interessante tyd in die geskiedenis van musiek, want terwyl die warmbloedige romantiese operettes gebloei het, is daar ook 'n nuwe soort



vermaak geskep: die vinnige, dansende jazz-georiënteerde musiekkomedies van byvoorbeeld George Gershwin, asook briljante revues en pogings om die operette te moderniseer. Dit kan beskou word as die Goue Eeue van die Amerikaanse musiekteater. Voorbeelde hiervan is velerlei, byvoorbeeld *Oklahoma!*, *The King and I* en *West Side Story*. Dit is soms moeilik om te onderskei watter musicals ook as operettes beskou kan word. Name soos Jerome Kern, Cole Porter, Stephen Sondheim (wie se tekste ook as kabaret gebruik kan word) en Rodgers en Hart het sinoniem geword met die Amerikaanse musical, revue en operette (Traubner 1984: 375 - 398).

Gilbert en Sullivan het hulself in die Britse musiekgeskiedenis in geskryf met hul operettes, maar daar is ook ander bekende Britse name. Noel Coward kan as Gilbert en Sullivan se opvolger beskou word. Sy een revue is bekend as *This Year of Grace* (1928) en sy bekendste musical is sekerlik *Bitter-sweet*. Nog 'n bekende Britse naam is dié van Ivor Novello met sy revue *A to Z* (1921) en *Perchance to Dream* (1945) (Traubner 1984: 339 - 353).

Daar was in die 1920s ook pogings om die operette weer terug te bring na sy oorspronklike vorm en slegs die struktuur te moderniseer en (Amerikaanse) dansritmes by te voeg om 'n nuwe effek te verkry. Een van hierdie operettes wat baie geslaagd was, was die Brecht/Weill-kombinasie *Die Dreigroschenoper*. Ook in Frankryk het operetteskrywers in die revue belanggestel. Hy was Reynaldo Hahn (1875 - 1947) en het onder andere sy *Revue* in 1926 geskryf (Traubner 1984: 303 - 314).

Kurt Weill (1900 - 1950) verdien spesiale aandag. Sy werk is 'n kombinasie van 'n Lehrstück, Singspiel, operette, jazz, blues en die "dance-band", verhewig deur 'n sterk klassieke agtergrond en die beïnvloeding van die moderne (1920) komponiste. Hy het, ten spyte van sy sterk klassieke agtergrond, nooit die ligte musiek gering geskat nie; trouens, hy het gesê dat "(I) never acknowledged the difference between 'serious' music and 'light' music. There is only good music and bad music." Omdat hy onder andere Bertolt Brecht as liriekskrywer gehad het, was sy lirieke van hoogstaande gehalte. Aan die ander kant was Brecht gelukkig om vir Weill as komponis te hê. Weill het ook tekste van ander goeie digters soos Georg Kaiser, Maxwell Anderson, Ira Gershwin en Langston Hughes gebruik. Sy suksesvolste werk bly egter *Die Dreigroschenoper*, een van die suksesvolste operettes van die Twintigste eeu, ten spyte van die feit dat die verhaal gebaseer is op een van die oudste werke, *The Beggar's Opera* van John Gay. Sy ander werke sluit onder andere in *Lady in the Dark*, *Street Scene*, *Happy End*, *Knickerbocker Holiday*, *The Seven deadly sins*, *One touch of Venus*, *The Firebrand of Florence*, *Love life en Mahagonny*. Sommiges daarvan besit kenmerke van die opera eerder as van die operette (Traubner 1984: 318 - 324).

In Spanje het die operette weer die vorm aangeneem van die zarzuela met nasionale dansmusiek as basis en aantreklike Spaanse ritmes. Dit was besonder gewild, veral vanweë sy vrolikheid, sentiment en sy besondere kontak met die gehoor. Net soos by die music-hall moet die gehoor die koor-gedeeltes van die liedere

saam sing. In Italië verloop die verhaal ietwat anders. Terwyl die operette in Frankryk begin populêr raak, was Verdi dié groot aantrekkingskrag in Italië en operette het weinig belangstelling gelok. Daar was enkele operettes in Rusland, maar weinig daarvan is in die Westerse wêreld bekend, behalwe miskien vir enkele bekende wysies wat eerder aan die musiek-komedie herinner (Traubner 1984: 431 - 433).

"Vertolking is belangrik, want jy is dit aan 'n goeie lied  
verskuldig om dit in sy volle omvang te probeer en mee te deel" -  
Laurika Rauch (1980)

## HOOFSTUK 5

### Verhouding teks:musiek:vertolker

"The Artist...speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation - to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity of dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear which binds men to each other, which binds together all humanity - the dead to the living and the living to the unborn." - Joseph Conrad in *The conditions of art*.

#### 1 Teks:musiek

Die ervaring van musiek is natuurlik intuïtief en onmoontlik om wetenskaplik en in rasonale terme te verduidelik. In elke individu wat na musiek luister word gemeenskaplike emosies of gevoelens deur die komponis aangeraak. 'n Individu of gehoor word dikwels geraak deur die ritme en krag van die musiek, deur onverwagte kontraste van hard en sag, deur die opwinding van 'n crescendo of selfs deur die spanning van 'n dramatiese stilte. Musiek bestaan ook nooit in 'n vakuum nie, maar hou altyd êrens verband met die kultuur waarvan dit deel uitmaak. Die Romantisisme van die negentiende eeu is sowel in Victor Hugo as in Verdi, in Wagner sowel as in Nietzsche, en volgens my ook in Salis sowel as in Brecht. Vandaar Fritz Kreisler se woorde "It is cultural background, intellectual training, specialization and execution that make the difference in the appreciation of the music." (Boyden 1978: 3 - 5).

Dit is daarom belangrik om ook na die musikale aspek van kabaret te kyk. Die effek en sukses van die kabaret hang immers nie net van enkele faktore af nie, maar van die geheel. 'n Swak teks kan nie altyd deur 'n goeie toonsetting gered word nie; swak musiek kan 'n goeie teks skade berokken, 'n onoortuigende vertolker kan die hele boodskap van die kabaret verongeluk. Dit kan dikwels gebeur dat die publiek homself nie met die vertolker kan assosieer nie as gevolg van verskillende probleme: 'n te groot teater, onoortuigende kostuums, 'n orkes wat te groot en te hard is sodat die vertolker nie behoorlik gehoor kan word nie, ensovoorts.

Om 'n liriek effektief te toonset, is gewis 'n moeilike saak, want die komponis moet 'n baie goeie aanvoeling vir die teks hê en die teks deur en deur verstaan. 'n Halfverteerde teks lei tot swak komposisie en sodoende swak reaksie van die gehoor. Alhoewel die publiek meestal onbewus is van die kodes en reëls waarbinne die komposisie plaasvind, maak hulle op hul instink staat en weet gewoonlik of die wysie werk of nie, sonder dat hulle spesifieke redes vir hul voor- of afkeure kan gee. Wat tot die een spreek, spreek ook nie noodwendig tot 'n ander nie. Dit

is natuurlik ideaal as die skrywer van die liriek ook die komponis kan wees - soos ook die geval met die Troebadoers en Minnesangers in die Middeleeue - omdat hy een is met sy teks, maar daar is nie so baie digters wat ook komponiste is nie. Daarvoor is baie groot talent nodig: 'n Noël Coward, Stephen Sondheim, Cole Porter of Jacques Brel, byvoorbeeld. Maar om dan ook boonop verantwoordelik te wees vir die dramatiese en epiese gedeeltes van 'n kabaret, is darem veel gevra. In Suid-Afrika beskik iemand soos Casper de Vries en Nataniël oor die talente om, benewens die feit dat hulle oorwegend alles self skryf en komponeer, ook nog die uitvoerende kunstenaar te kan wees.

'n Kabaretskrywer soos Hennie Aucamp sê dat hy nie oor die vermoë beskik om self sy lirieke te toonset nie. Dit kan dan gebeur dat iemand wat sy tekste toonset, 'n ander interpretasie daaraan gee as wat die oorspronklike bedoeling was. Iemand soos Coenie de Villiers kan byvoorbeeld 'n Aucamp-liriek in 'n ander lig sien en met 'n ander siening te voorskyn kom. Dit kan dus gebeur dat komponis en digter mekaar óf aanvul óf nie verstaan nie. Dit is dus vir die digter van die grootste belang wie die komponis van sy teks gaan wees. Almal is nie so gelukkig soos Brecht om sy perfekte komponis te kry in 'n Kurt Weill, 'n Eisler, 'n Dessau nie.

#### **(a) Komposisie**

Wat is dan belangrike aspekte wat deur die komponis in ag geneem moet word? Daar is heelwat verskillende aspekte, byvoorbeeld die toonaard of emosie wat die teks wil oordra. Hierdie toonaard moet ook deur die musiek oorgedra word. 'n Teks met 'n oorwegend vrolike of gelukkige inhoud word gewoonlik in die majeur-toonaard geskryf, terwyl 'n teks met 'n hartseer toon gewoonlik in die mineur geskryf word. 'n Mars word dikwels in die majeur geskryf, 'n "valse triste" in die mineur. Dit kan egter ook gebeur dat die toonaard in die lied verander soos die teks se toon verander. Om spanning te vergroot, word daar dikwels vergrote akkoorde of dissonante note gebruik om dit oor te dra. 'n Vergrote akkoord kan byvoorbeeld veroorsaak dat die noot na die volgende subdominant of dominant wil oorgaan omdat die klank nie opgelos is nie. Dit veroorsaak spanning juis omdat die vergrote akkoord teen die verwagting van die luisteraar ingaan en die illusie van verwagting skep. In die lied "Non, Je ne regrette rien" wat onder andere deur Edith Piaf gesing is en deur Vaucaire en Dumont geskryf en getoonset is, is daar byvoorbeeld sprake van sulke vergrote akkoorde. In Tucholsky/Heymann se lied "Das Leibregiment" het die komponis Werner Heymann die teks van Tucholsky aangevul: die soldate stap in die vorm van 'n mars op "ratibim, ratibam, ratibommel" om die meegaande tromgeluide oor te dra.

Die vorm van die musiek is ook belangrik (sien later in hoofstuk). 'n Mars moet ook deur die teks se ritme bevestig word, 'n foxtrot soos "Milord" moet deur die teks bepaal word. In musiek is melodie en ritme onafskeidbaar omdat die melodie sy beslag kry deur die unieke ritme. Melodie is een van die belangrikste aspekte van musiek omdat dit so kan varieer. Ritme

is die ordening en regulering van die tyd van die klanke deur óf aksente daarop te plaas óf dit in patrone van kort en lang note te rangskik. Ritme gaan dus oor die tydsduur en aksente van note en hoe dit die vloei van die musiek beïnvloed. Hoewel 'n vertolker die melodieë of woorde van tekste kan laat wissel, bly die ritme basies dieselfde (Boyden 1978: 12 - 14).

Melodie is 'n opeenvolging van klanke. Omdat kabaretmusiek maklik singbaar moet wees, moet die melodieë nie te ingewikkeld wees nie. Dit is ook die rede waarom volksmusiek dikwels eenvoudige melodieë het en van herhalings gebruik maak. Dit moet natuurlik ook nooit onnodiglik lank wees nie. Wanneer die melodie op 'n toon eindig wat nie finale rus aan die luisteraar oordra nie, word daar 'n verwagting by hom geskep en dit verhoog dus die spanning. Dit sluit ook aan by die idee dat konsonante akkoorde en intervalle dié is wat normaal op ons Westerse oor klink; die oomblik as dit vreemd klink, is dit gewoonlik omrede die dissonante akkoorde wat die idee van onstabiliteit gee. Dit is egter baie moeilik om te sê wanneer konsonant ophou en dissonant begin, omdat die oor aan al hoe meer verskillende soorte klanke gewoond raak en dit dan later as normaal ervaar (Boyden 1978: 21 - 46).

Daar is ook ander metodes of tegnieke wat die komponis kan gebruik. Dit kan soms gebeur dat hy 'n reël of reëls moet uitlaat (of selfs strofes). Die komponis streef na 'n totale eenheid tussen die vokale, instrumentale en verbale, wat nie beteken dat meer as een komponis dit met verskillende toonsettings kan laat slaag nie. Die begeleiding moet van so 'n aard wees dat dit met die stem en die kontrapunt saamsmelt; dit veroorsaak atmosfeer, gee beskrywing en suggestie, is ondersteunend en emotief. Dit kan slegs bereik word deur 'n grondige kennis van die teks, van die sensitiewe musikale transformasie van literêre idees, gedagtes, beelde, emosies, ritme en sintaksis. Die lied as sulks is aangetref by die antieke Griekse beskawing, het in die Middeleeue deur die Troebadoers, Trouvères en Minnesangers bly voortbestaan en het deur die jare verskillende vertakkinge in byvoorbeeld die kunslied en die chanson gemaak. Hierdie vertakkinge is natuurlik ook deur die besondere taal van 'n land beïnvloed. Elke detail is relevant, gekonsentreerd en essensieel (Du Plessis 1969: 1 - 4).

#### **(b) Die digter**

Daar is dus wel sin in dat ook 'n lirieskrywer kennis het van ritme, metrum en skandering. Ritme is 'n vereiste by musiek en Coetzee sê dit kan ook die genre van 'n literêre teks bepaal (Coetzee 1972: 1). Ritme beteken om van een punt na 'n ander te vloei en hou dus die kenmerk van beweging in. In die geval van die liriek is dit natuurlik nog belangriker omdat geen musiek sonder ritme kan bestaan nie. 'n Teks met 'n ingewikkelde ritme sal dan uiters moeilik en onbevredigend toonset.

In taal is daar enkele middele wat verantwoordelik is vir ritme, onder andere die klem of aksent en die "pitch" of musikale

aksent. Elke taal het sy eie elemente wat die hooforsaak van ritme is. Klem is die sillabes wat dominant is (aksent beteken hier die vasgelegde klem wat op sillabes geplaas word met klemtoon as die aksent wat op woorde geplaas word en aksent as aksent wat op sinne geplaas word). In Afrikaans berus die versritme op klemtoon en ritme kan dan beskou word as die spanning of verwagting wat veroorsaak word in 'n versreël deur die minder of meer reëlmatige herhaling van heffings (Coetzee 1972: 11 - 19).

Metrum in 'n gedig is deel van die ritme en het 'n patroon. Dit is 'n literêre konvensie waardeur die ritme van 'n gedig georganiseer en gemeet word (Coetzee 1972: 21 - 31). Die verskil tussen ritme en metrum moet deur die komponis in ag geneem word. Vergelyk byvoorbeeld die metrum en die ritme in die volgende reël uit Hennie Aucamp se "Die lewe is 'n grenshotel":

	/	/	/	/
metrum:	Die	lewe	is	'n grenshotel
	/	/		
ritme:	Die	lewe	is	'n grenshotel

Die ritme van die musiek moet aanpas by die metrum van die vers. Skandering is dus ook belangrik. As metrum die middel is waarmee die ritme van 'n versreël gelees moet word, moet daar 'n metode wees wat die metrum vanuit die gedig of versreël kan bepaal. Hierdie stelsel sal egter bepaal word deur die feit of dit 'n geskrewe of klankteks (liriek) is (Coetzee 1972: 32).

Sowel die digter as die komponis moet 'n kennis van skandering hê, anders kan die aksente verkeerd val. Reëls met onreëlmatige metrum gaan dit vir die komponis moeilik maak. 'n Reël in die gedig van Ingrid Jonker, "Toe maar die donker man", kan as voorbeeld hiervan dien:

	/	/
geskrewe reël:	Wat maak hy, mammié?	
	/	/
in liriek:	Wat maak hy, mammié?	

Hier val die ritme in die musiek kennelik op 'n ander plek as in die gedig self. Natuurlik kan dit ook funksioneel wees, afhangende of die skrywer die musiek as aanvulling of kontras met die teks wil hê.

Naas skandering moet die lirieskrywer ook kennis hê van aspekte soos harmonie en melodie, al is dit dan intuïtief. Noel Coward het byvoorbeeld gesê dat sommige tekste onleesbaar is ten opsigte van musiek, maar soms kan dit verrassende effekte hê as dit saam met die musiek gehoor word. Hy is gebore met 'n natuurlike sin vir ritme en elke vers val dan eintlik vanself in sy musikale patroon. Soms het hy eers die teks geskryf en daarna die musiek, maar moes dan soms die teks verander om by die ritme van die musiek te pas; soms weer die omgekeerde. Hy sê egter dat die beste songs se woorde en musiek gelyktydig kom. Die lees van lirieke is moeiliker as die lees van tekste wat nie bedoel is om getoonset te word nie. Indien die leser so 'n teks lees en hy

ken nie die musiek daarvan nie, kan hy maklik verward raak met die geskrewe ritme van die teks wat hy in sy kop hoor. Dikwels gebeur dit dan dat die woorde en ritme wat hy lees, apart van die melodiese lyn wat hul by mekaar hou, voorkom as non-sensikaal, deurmekaar en onvanpas (Coward 1983: vii - viii). 'n Voorbeeld van so 'n opbreek van woorde deur die musiek is 'n Stephen Sondheim-teks en komposisie (wat later volledig bespreek word), "Liaisons" uit *A little night music*:

With a smile  
And a will  
But with more thought,  
Extravagantly o-  
Verstaffed.

(Sondheim 1988)

Volgens normale skryfpatrone sou die laaste twee reëls normaalweg as "Extravagantly overstaffed" geskryf word, maar volgens die musiek gaan die "o" saam met die "extravagantly" en nie saam met sy eintlike woord nie, wat dan lyk asof dit tot 'n uitroep van spandabelrigheid gaan lei, as "O!" gaan dien. Maar die skrywer-komponis hou die luisteraar/leser vir die gek, want die absolute onverwagse van die woord wat wel dan daarop volg gee nie alleen aanleiding tot humor nie (veral binne die konteks gesien), maar het ook 'n verrassingseffek en bied 'n verdere kykie in die siel van die vrou wat van al haar verhoudings vertel: die effe blasé en ironiese kyk op die kasteel met sy ongewoon groot aantal bediendes. Omdat Sondheim presies geweet het wat hy met sy teks wou doen, kon hy hierdie ongewoonheid in die musiek bewerkstellig; heel waarskynlik sou 'n ander komponis nie die dubbelsinnigheid so kon bewerkstellig nie.

Daar is min professionele lirieksskrywers in Afrikaans. Enkeles soos Stephan Bouwer, Rosa Keet en Hennie Aucamp het hulle hand daaraan gewaag. Sommige digters het wel tekste geskryf wat toeganklik, ritmies en klankryk genoeg is om te toonset, byvoorbeeld Boerneef en I.D. du Plessis, maar dit was waarskynlik nie juis geskryf met die oog op toonsetting nie. Trouens, dit gebeur so selde dat die verskil tussen liriek en liriese poësie nouliks onderskei kan word. Daarom is dit makliker om met Erich Kästner se term "Gebrauchsliriek" of gebruiksliriek te werk: die liriek wil gebruik word op 'n bepaalde plek en tyd. Nie om dit daarna weg te gooi nie, maar eerder te bestendig. Omdat dit gebruik wil word, moet dit hoorbaar, singbaar en onmiddellik toeganklik wees. Daarom moet die sinne kort wees, nie te akademies of betogend nie, geen begripsversperrings soos byvoorbeeld onnodige inversie nie, onpretensieus, selfverduidelikend sonder om eksplisiet te wees. Tog het kabaret 'n beveiligingsmaatreël wat die gewone luisterliedjie nie het nie: Sy trefreëls kan gesing of gepraat word, gewoonlik deur gesoute toneelspelers wat hul diksie ken. Poësie mag verlei en mislei, subtiel en ontwykend wees omdat die leser kan terugkom na die teks, wat nie die geval is by die liriek nie (Aucamp 3 Julie 1980: 49 - 56).



Dit is dus duidelik dat die komposisie slegs suksesvol kan wees as die liriek hom daartoe leen. Geen voornemende liriekskrywer kan sy tyd mors as hy bietjie aandag gee aan skandering en rym nie!

Nog 'n voorbeeld van 'n skrywer-komponis-sanger is Jacques Brel, wat beskou word as die legende van die chanson. Geen ander sanger van ons tyd het menswees so met sy stem en sy poësie en sy crescendo's raakgevat nie - hy was woord-, klank- en rymvirtuoos (Meiring Oktober 1988: 40). Een van die redes vir sy gewildheid is die feit dat sy musiek en liriek gewoonlik 'n eenheid vorm. As die werk natuurlik nog deur homself gesingpraat word, vorm die hele vertolking 'n eenheid. Brel self het 'n duidelike onderskeid tussen gewone poësie en lirieke gemaak. Die duidelikste maatstaf hiervoor is om die liriek sonder sy musiek te lees. 'n Liriek benodig sowel musiek as vertolker om dit 'n eenheid te maak, terwyl 'n gedig in homself voltooi is. 'n Liriek het ook meer beperkinge as 'n gedig. 'n Liriek is gewoonlik relatief kort, eenvoudig en konsentreer op een emosie of gebeurtenis. Die taalgebruik is gestroop van ingewikkelde klanke en is gebind tot ritme, tempi en herhaling (Blau 1978: 38 - 39). Brel se tekste sluit by hierdie idee aan. Daar moet egter onthou word dat Brel bekend is vir chansons en nie vir kabarettekste nie. Die kabaretteks kan soms nader aan poësie lê as aan die chanson omdat laasgenoemde oorwegend emotief is terwyl die kabaretteks nooit die intellek verloën nie.

Brel maak sy buiging in 1954 in die nuwe music-hall in Olympia en word in 1961 'n wêreldwye treffer. Hy word die sanger van die anti-Establishment, die rebel van die chanson. Elke chanson is 'n drama in die klein wat pols en snik, juig en vloek, droom en filosofer. Hy het altyd dieselfde refreine in hom rondgedra, dieselfde groot elkedagse waarhede van die lewe, liefhê en doodgaan. Dit verryk hy met 'n eie simboliek van vuur, water en aarde, verruim dit met sy musikaliteit, realisme en sy varsheid van woord en beeld (Meiring Oktober 1988: 41). Daarom is sy tekste oorwegend emosioneel. Dit vertel van die lewe, van die liefde, van afskeid. Sy chansons is nie protesliedere nie; tog teken hy luidkeels protes aan: 'n protes teen onmenslikheid. Brel is byvoorbeeld deur die Belge verguis na sy lied "Les Flamandes" omdat hy die Belgiese leefwyse bevraagteken het: "Why do Flemish girls dance on all the ringing Sundays? Because their parents told them, their teachers told them, the priests and the bishops told them that they must repeat the lives handed down to them. Get engaged, get married, have children, wait for the old folks to die, inherit their estates, and repeat and repeat and repeat forever the inane ritualistic emptiness of their prefabricated lives." Die woorde was waar en het getref, seergemaak; hulle kon Brel eers na "Le Flat Pays" (Het Vlakkeland") vergewe. Eers daarna is hy weer toegelaat om "Les Flamandes" in sy geboorteland te sing (Blau 1978: 41).

"Het Vlakkeland" het as 't ware die volkslied van België geword. Die lied is mooi, statig, sonder die gewoonlik goedkoop patriotisme wat so eie aan volksliedere is. Daarmee het Brel sy liefde vir België bevestig; een van die min sangers wat 'n land

eers met een lied kon verguis en dit dan daarna weer trots laat opstaan (Blau 1978: 42).

Brel se "sound feeling" is uniek. Sy chansons se betekenis is ook verbind aan die klank en beweging van woorde. Sy werk was sy lewe; dit lees jy in sy woorde en hoor jy in sy musiek. Hy was deurentyd op soek na die lewe self, en as dit hom ontwyk, soek hy van voor af. Hy het bly hardloop na die lewe toe, ongewapen, weerloos en bang; nie bang vir seerkry, pyn of die dood nie, maar bang dat hy nie die lewe sal vind nie, dat hy nie sal weet wie hy is, wie ons is nie (Blau 1978: 37).

Sy chansons is 'n raakvat van kenmerkende stemminge: die tere gehunker van "When love is all there is", die intieme pyn van die half-Franse half-Vlaamse "Marieke", die swart humor van "Le Moribond" wat in die lente sterf en sy vrou by haar minnaar - en sy vriend - agterlaat: "It kills me to be dying today/When you are alive and well", die siniese heimwee en kru sarkasme van "Om dood te gaan, is niks/Om dood te gaan, wat 'n ophef/Maar om oud te word, ai, om oud te word..."; ook die drome wat doodreën in "Knock-le-Zoute", die hartseer van "Orly", sy mooiste liefdeslied waar twee minnaars mekaar verskeur met hul vaarwel op maat van simfonieklanke (Meiring Oktober 1988: 41).

Om te leef, om lief te hê is ook vir Brel om op reis te gaan, te soek na 'n wêreld elders. Geen chanson laat die lewe so sing en dans soos dié van Brel nie. Daar is polkas, tango's, walse, paso dobles. Maar agter alles skuil die tragiek van menswees, van doodgaan wat meer is as net sterf, want dit is ook grootword, oud word, krimp, ophou reis. Die tyd is die grootste doodmaker en werk genadeloos met kindwees, hoop, liefde. Daar is angs, snikke, verset, vasklou aan die lewe, siniese berusting. Die Brel-minnaar wil weggaan, maar die vrou is die lokval wat hom gevange hou en tem, verrai met haar ontrouheid, of hom kastreer met haar besittikheid. Hy probeer alles versoen, die vrou as ideaal en liggaam, prinses en seksvoorwerp, teerheid en sensualiteit. Hy glo oplaas steeds fatalisties aan "happily forever after" (Meiring Oktober 1988: 42 - 43).

Brel se musiek is dikwels praatsang, toon dikwels 'n dalende baslyn wat hartseer, soeke en ontoereikendheid impliseer. Soms vlam die hoop weer op en dan draai die baslyn om die hoop en vreugde weer te gee, en dan is die einde dikwels weer soos die begin. Ter illustrasie "Laat mij niet alleen" ("Ne me quitte pas"), wat hy sing met 'n obsederende pleitstem:

Laat me niet alleen.  
 Toe vergeet de strijd.  
 Toe vergeet de nijd.  
 Laat me niet alleen  
 en die domme tijd  
 vol van misverstand,  
 ach, vergeet hem  
 want 't was verspilde tijd.  
 Hoe vaak hebben wij  
 met een snijdend woord

ons geluk vermoord.  
 Kom, dat is voorbij.  
 Laat me niet alleen  
 Laat me niet alleen  
 Laat me niet alleen.

Lief, ik zoek voor jou  
 in 't stof van de wegen  
 de paarden van regen,  
 de paarden van dauw.  
 Ik zal heel mijn leven  
 werken zonder rust  
 om jou licht en lust,  
 goud en goed te geven.  
 Ik sticht een gebied  
 waar de liefde troont,  
 waar de liefde loont,  
 waar jou wil geschiedt.  
 Laat me niet alleen,  
 Laat me niet alleen,  
 Laat me niet alleen.

(Van Altena op *Jan Mesdag zingt Brel*)

Die musiek, in A-mineur wat 'n natuurlike weemoedige klank vir die Westerse oor het, het ook 'n dalende motief en hou daarmee aan tot by die einde van die eerste strofe se "Laat me niet alleen". Die verteller vra die geliefde om alles te vergewe, om van vooraf te begin, om al die dom dinge wat hulle gedoen en gesê het, te vergeet, die woorde wat hul uitmekaar gedryf het, nooit weer te sê nie. Hier suggereer die musiek dieselfde gevoel van moedeloosheid, sinloosheid en ontoereikendheid, veral as gevolg van die byna onvermydelike dalende gang van die baslyn. Dan vlam die hoop op: "Lief, ik zoek voor jou" en dan volg die beloftes. Ook die musiek toon hier belofte: dit draai na 'n stygende baslyn om meer hoop en vreugde te suggereer, om dan die hoogtepunt te bereik by "Waar de liefde troont". Maar aan die einde weet die sanger dis alles tevergeefs, dis te laat, alles is verby, en daarom eindig die liriek net soos dit begin het, maar met net nog 'n groter versugting as vroeër: daarom die stadiger tempo en die uiteindelijke wegsterf van die musiek.

Musiek is dus 'n integrale deel van kabaret, een van die komponente waarsonder egte kabaret nie kan bestaan nie. Die musiek kan verskillende funksies verrig of verskillende uitwerkings hê. Dit is dan ook een van die redes waarom Pieter-Dirk Uys se werk nie as suiwer kabaret beskou kan word nie, hoewel sy tekste dikwels by kabaret aanleun. Soms kom die verwysings na musiek in sekere skrywers se werk 'n langer pad as bloot deur kabaret en soms is dit ook nodig om te kyk watter rol musiek speel in 'n skrywer se werk sodat dit in die konteks van kabaret ook verstaan kan word. 'n Skrywer se werk sal immers sekere deurlopende kenmerk hê wat dit eie aan die skrywer maak, net soos 'n komponis sekere eienskappe in sy musiek het wat dit onmiddellik herkenbaar maak vir iemand wat hierdie persoonlike kenmerke ken en herken.

Hennie Aucamp het hom spesifiek uitgelaat oor die rol van musiek in al sy werke. Hoewel baie van sy kortverhale nie noodwendig as kabarettetekste getipeer word nie, is die musiek waarna hy verwys dikwels uit die *fin-de-siècle*-tyd afkomstig of besit dieselfde kenmerke. In een van sy eerste verhale, "Die les", verwys hy byvoorbeeld na die volgende musieknommers: "Beneath thy window", "Carolina moon", "The blue bells of Scotland" en "Won't you buy my pretty flowers". In "Die Hartseerwals" word die musiek uit die Afrikaner se eie kultuur gebruik: "Die Kalfiewals", "Dinges se vingers" en natuurlik "Die Hartseerwals". In *Spitsuur* word daar na Negro-spirituals verwys in die verhaal "When the saints go marching in" met Mahalia Jackson as model. Ander nommers wat hierin voorkom is "Josua fights the battle", "Danny Boy" en "Ezekiel saw the wheel". In *Wolwedans* se een verhaal, "Met alles mag jy kwistig wees", verwys hy pertinent na kabaret- en chansonmusiek: Hetty King se music-hall-nummer "All the nice girls like a sailor" en Marlene Dietrich se "Ich weiss nicht zu wem ich gehöre". Hierdie spesifieke verhaal het 'n sterk *fin-de-siècle*-element. Die verhaal handel oor drie kunstenaars (die derde kunstenaar in die verhaal is Cecilia Wessels) wat deur hul kuns illusies skeep waarmee hulle die leser uit die werklikheid probeer lig en na 'n saliger orde voer. Al drie kunstenaars is vakmense wat niks aan die toeval oorlaat nie. Hulle wil die publiek bereik en verower. "'n Wiegelië vir Marlene" uit *Woorde wat wond* is vir Marlene Dietrich geskryf, en daarmee roep hy onmiddellik die naam van die beroemde sangeres-aktrise op. Hy verwys ook na haar "Where have all the flowers gone?" en skryf dan ook vir haar 'n wiegelië, getoonset deur Lettie Pretoriusen ook Coenie de Viilliers. Hierdie opstel sluit aan by "Met alles mag jy kwistig wees" omdat albei tekste steeds met die illusie-tema werk. In "Wolf, wolf, hoe laat is dit?" uit *Hongerblom* is Schubert se "Der Erlkönig" die sleutel omdat die verhaal direk met die doodsproblematiek skakel (Aucamp 1987 SAUK).

Al Aucamp se werk toon toenemend 'n oorhel na die kabaret. In *Volmink* verskyn die verhaal "Fantasie vir 'n howeling" waar musiek en teks so vermeng is dat dit onlosmaaklik deel van mekaar is en ook die aard van die hoofkarakter oordra. Behalwe vir die Bach-musiek waarna verwys word, is daar ook 'n verwysing na "Spelunken Jenny" uit *Dreigroschenoper* van Brecht en Weill en verklap die meisie as 'n onderdrukte, primêre vrou. Die musiek wat die versoening tussen die twee karakters moet bring, is Rodrigo se "Fantasie pour un gentilhomme". In hierdie verhaal word musiek dan ook as 'n karakteriseringsmiddel gebruik. Die verhaal is trouens soos 'n formele komposisie met drie bewegings: die probleemstelling, die ontknoping en die naspel. Hier is ook spesifieke kabaretelemente in die verhaal. Daar is blatante erotiek en siniese sosiale en persoonlike kommentaar. Daar is ook 'n verwysing na die revue-sangeres in die Nazi-tydperk in Duitsland, Zarah Leander. Die verhaal werk nes kabaret met clichés en die omkering van hierdie clichés, byvoorbeeld die ou verhaal van 'n man en vrou wat mekaar ontmoet. In hierdie verhaal word die rolle egter omgeruil en doen die vrou die werk van die jagter. Die toon is sinies en gederomantiseerd en die slot is weer 'n cliché, wat ironie wil bewerkstellig (Aucamp 1987

SAUK).

Omdat *Met permissie gesê* en *Slegs vir almal* as sy eerste werklike literêre kabarette beskou word, en musiek 'n integrale deel van kabaret is, is die musiek in hierdie twee bundels uiteraard baie belangrik. Die behoefte om satire in sang-, skets- en dialoogvorm uit te druk, was altyd by Aucamp aanwesig, maar voor die publikasie van hierdie twee bundels het hy gevoel dat die Afrikaanse publiek nog nie gereed is vir sy soort kabaret nie. Sy werk het volgens hom eers nie tot die breë publiek gespreek nie, maar vandag is dit al anders. Temas wat aangeraak word in *Met permissie gesê* soos woningnood en werkloosheid, het deel van die Suid-Afrikaanse samelewing geword. Mense leef en slaap op straat. Natuurlik bepaal die komponis en vertolker saam met die teks of die werk ingang sal vind by die massa. 'n Lied soos "Trapsgewyse" is deur sowel Hubert du Plessis as Laurika Rauch getoonset, maar Du Plessis s'n is formeel en esoteries, tegnies moeilik, terwyl Rauch s'n toeganklik is. In *Slegs vir almal* is daar 'n Berlynlied wat opgedra is aan die Weimartyd en die geweldige kreatiwiteit wat eie aan Weimar was. Die hele Weimarkultuur lê Aucamp na aan die hart en in die lied probeer hy die Berlyn van destyds herskep (Aucamp 1987 SAUK).

Die chanson, die Bänkelsang, die Troebadoer, die kabaretteks: in alle gevalle wil die lirieke gesing word, en daarvoor is musikaliteit nodig by sowel die digter as die komponis. Maar daar is ook iemand anders nodig, iemand om die stukkie lewe aan die mens oor te dra: die vertolker.

## 2 Teks:musiek:vertolker

Benewens die beklemtoning van die satire en ander kenmerke het kabaret sekere ander spesifieke struktuurkenmerke: gewoonlik en verkieslik 'n klein verhogie, beperkte gehoor en 'n wisselwerking tussen kunstenaar en gehoor wat nie altyd vreedsaam hoef te verloop nie omdat provokasie 'n wesenskenmerk is van kabaret. Die sentiment en erotiek kan weer verder onderstreep word deur die vertolker. Hierdie eksponent speel dus 'n uiters belangrike rol in kabaret. Die vertolker kan gedemp wees of aggressief, hulle kan protesteer of net intiem wees, soos Brel. Goeie tekste word dikwels poësie saam met die regte musiek en vertolker; dit wat gesing word, moet gehóór word. Thérèse Giehse, een van Duitsland se grootste aktrises, het gesê: "Ieder ernstige kunstenaar het die verpligting om verstaanbaar te wees. Hy mag hom nie belangriker ag as die woord wat hy praat nie." (Aucamp 21 Augustus 1977: 4-18). 'n Spesifieke artistieke benadering tot die teks en musiek asook 'n begrip van die wisselwerking tussen die teks en musiek is dus deurslaggewend.

Die vertolker het baie verskillende aspekte waaraan hy of sy moet aandag gee. Behalwe die lied self, sy stem en die nuanses, sy persoonlikheid en sy interpretasie van die werk, dra dinge soos kostuums, lyftaal, handeling en voorkoms ook by tot die uiteindelijke produk wat hy lewer. Sy kostuum kan byvoorbeeld die teks van die lied wat hy sing, ondersteun of ironiseer, sy lyftaal kan ekstra nuanses byvoeg wat met die stem alleen nie

gedoen kan word nie. As Nataniël in *Oudisie!* 'n Voortrekkerrok dra, is dit juis om die Afrikaner te wys op sy beheptheid met sy geskiedenis en sy konserwatisme. Piaf het altyd in haar klein, swart rokkie opgetree om die eenvoud van haar werk te beklemtoon, maar ook om haar weerloosheid oor te dra: die klein, fyn vroultjie met die passie en die lus vir die lewe, maar ook met die pyn wat die lewe haar al besorg het. Elsabé Zietsman tree in visnetkouse op om die erotiek in *Cover girl* te beklemtoon, Pieter-Dirk Uys het sinoniem geword met Evita Bezuidenhoud en haar besonderse kostuum.

Roland Barthes skryf in sy opstel "The Grain of the Voice" oor die spesifieke verband tussen taal en stem, wat hy dan die "grain" van die stem noem. In die geval van die opera-aria word die stem in sy volle dramatiese ekspressiwiteit gebruik, in die geval van die lied nie. Barthes gebruik Julia Kristeva se terminologie om sy mening verder toe te lig. Kristeva onderskei die "pheno-song" en die "geno-song": eersgenoemde dek alle moontlikhede, al die kenmerke wat aan die struktuur van 'n taal behoort waarin die lied gesing word, die reëls van die genre, die komponis se idiolek, die styl van die interpretasie, met ander woorde alles wat tydens die uitvoering in diens staan van kommunikasie, voorstelling, uitdrukking. Die "geno-song" is die volume van die singende en pratende stem, 'n spel wat niks te make het met kommunikasie, uitdrukking of voorstelling nie, daardie deel waar die melodie regtig met die taal werk, die taal ontleed en daarmee identifiseer, die diksie van die taal (Barthes 1982: 181 - 183).

Dramatiese diksie, pouses en asembeheer is byvoorbeeld belangrik by die "pheno-song"; die siel moet die lied vergesel, nie die liggaam nie. Die lied moet praat, skryf; die "grain" is die liggaam terwyl hy sing, die hand terwyl hy skryf, die ledemaat terwyl dit vertolk (Barthes 1982: 183 - 188). In die geval van kabaret, moet die vertolker sowel oor die "pheno-song" as die "geno-song" beskik; Marlene Dietrich kon elke lied met haar siel vertolk, sy kon die Duitse sowel as die Engelse tekste met singende en pratende stem oordra. Haar "grain of voice" het haar vertolking finaal afgerond, want sy het geweet waarvan sy sing.

In sy opstel oor die vertolker skryf Hennie Aucamp dat die drie komponente in die spel digters genoem kan word: die lirieskrywer, komponis en vertolker. Die vertolker moet 'n sekere charisma hê, die publiek gee wat hulle wil hê: illusies en romantiek, maar hulle ook mislei. Dit vra 'n "sense of audience", want die gehoor moet beurtelings gepaai en gestreel word, opgerui word, meegevoer word. Die vertolker moet dus heeltyd in beheer wees. Sy vermoë tot mededeling bly die belangrikste; daarom moet hy die teks heeltemal verstaan. Deur klem, pouses, assimilasie, nasalering, projeksie, asembeheer, frasering, diksie, mikrofoontegniek, tydsberekening, musikaliteit, liggaamsbeheer, ensovoorts, moet hy die gehoor despoties beheer (Aucamp 3 Julie 1980: 2 - 8).

Vertolking is dus so belangrik dat dit spesiale aandag by 'n studie oor kabaret vereis. Nie alleen is die vertolker en sy

vertolking self belangrik nie; selfs die vertolker se voorbereiding om 'n spesifieke lied te vertolk, verdien aandag omdat dit immers die sukses van sy vertolking gaan bepaal.

**(a) Gisela May**

Daar is nie baie vertolkers wat hulle oor hierdie aspek van hul werk uitspreek nie, maar een belangrike vertolker wat haar credo daarvoor uitgespel het, is die Duitse vertolker van die kabaretlied sowel as van die chanson, Gisela May. Sy is by uitstek as Brecht-vertolker bekend, maar sing ook kabaretwerke van Tucholsky en chansons van Brel, Erich Kästner en Piaf. In 'n onderhoud met haar oor haar spesifieke interpretasie van die chanson, raak sy heelwat aspekte aan wat vir enige vertolker van groot waarde kan wees.

Sy laat haar eers uit oor die veelsydige term "lied". Sy onderskei tussen die Chanson, die Kabaret-chanson, die Koepiet, Song, Bänkellied, Moritat, Volkslied, Straatlied, die Kunslied, Schlager, die politieke Massalied en die Strydlied. Sy konsentreer spesifiek dan op die chanson, wat volgens haar die wel en die wee van die lewe en die liefde besing. Afskeid, die verlies van 'n geliefde, eensaamheid, dood en jaloesie is vir haar alles temas vir die chanson. Tog kan mens nie star volgens definisies werk nie; wat sowel die kunswerk self as die interpretasie daarvan betref, is die grense altyd ondefinieerbaar (Kranz 1982: 96).

Brecht het volgens May sowel Schlagers as kunsliedere geskryf: die komponis gee hiervoor die rigting aan, omdat die teks eers saam met die musiek werklik vertoonkuns word. Die ritmies gekompliseerde tekste van Brecht se Hollywood-elegieë is deur Hanns Eisler as kunsliedere gekomponeer. Die teks oor die eenheidsfront van die arbeiders word 'n rewolusionêre Massalied; so word die Brecht-songs oftewel Brecht-gedigte nie stilisties vasgelê nie, dit is nie noukeurig te begrens nie. Sy tekste se gestyl en politieke direktheid maak hierdie begrensing te moeilik (Kranz 1982: 96).

Volgens May kan sy nie kunsliedere sing nie; daarvoor het die sanger 'n mooi stem en 'n besonderse groot stemomvang nodig. Sy sê ook dat 'n vertolker nie bloot by iemand anders kan leer as hy slegs na-aap nie; die afkyk en nuanses moet met die persoonlikheid gepaard gaan. Ernst Busch is hier 'n voorbeeld: 'n aggressiewe verhouding met die publiek wat vriend en vyand verower, wat die beleërbare beleër en die onbeleërbare oorwin, 'n tweegesprek met die auditorium wat aan Busch 'n onmiddellikheid gee wat die indruk van improvisasie op die hoogste vlak skep. Ook Marlene Dietrich met haar onmiddellike toegang tot die gehoor, haar selfironisering en dan weer die skielike opwelling tot afstand fassineer May. Helene Weigel, wat versigtig vertellend bly, Edith Piaf met haar passie en Lotte Lenya met haar treurig-vrolike wellustigheid en onvergelykbare broosheid dien as voorbeelde. Hulle leer May dat toon en houding uit die persoonlikheid moet ontwikkel, nie van buite af nie omdat dit selde oortuig (Kranz 1982: 97).



Op die vraag wat die chanson dan leer en oor watter kwaliteite 'n interpreteerder moet beskik, is May baie beslis. Heel eerste moet die vertolker musikaal wees; dan volg die ander stemmiddele. Gevoel vir ritme is binne perke aanleerbaar, maar van huis uit kom die drang om jouself so sterk uit te druk dat jy nie anders kan nie. Talent is natuurlik ook nie aanleerbaar nie, jy kan dit sleg uitbou en verbeter. Jy het die soort persoonlikheid om te vertolk of jy het nie. Boonop moet die persoonlikheid ontwikkel deur ervarings en groei deur skokke en belewenisse. Dit is natuurlik geen wetenskaplike bewering nie - die interpretasie van die chanson is volgens May nie wetenskaplik nie (Kranz 1982: 97 - 98).

Haar voorbereiding tot 'n chanson-interpretasie is lank en deeglik. Eers lees sy die teks deur, hetsy as gedig of as vertelling, met of sonder 'n rol. Daarna luister sy na die teks saam met die musiek. Sy vra haarself af tot watter groep liedere hierdie teks behoort, watter ervaring sy meegemaak het wat hierby hoort en probeer laastens die genre-bestemming kry. Daarna word die melodie geleer met klem op die ritme, tempo en notebou. Eers as die melodie haar eie geword het, lees sy die teks weer deur, maar nou met die woorde as dominerende faktor. Dan dink sy aan die bestemming van die lied en sê dit op 'n spreektoon op sonder om die melodie te beskuldig. Daarna kry sy begeleiding op die agtergrond wat die stem bloot kan ondersteun. Eers op hierdie stadium vorm teks, musiek en interpretasie 'n eenheid en word die genrebestemming uiteindelik bereik (Kranz 1982: 98).

#### **(b) Laurika Rauch**

Een van Suid-Afrika se voorste kabaretvertolkers, Laurika Rauch, het haar ook oor haar vertolking van kabaretwerk uitgespreek by 'n simposium oor die luisterliedjie in Afrikaans in Johannesburg in Januarie 1980. Sy verstaan onder vertolking die kuns om woorde en musiek so te "vertaal" dat dit vir die luisteraar sin en betekenis kry. Daarna word die lied deur die vertolker verder geneem deur die "verklaring", ook deur gesigspel, gebare en bewegings. Sy verdeel haar verklaring oor vertolking in verskeie onderafdelings:

##### **(i) Hoekom sing sy wat sy sing**

Die vertolker moet kan identifiseer met die woorde, hy moet glo in wat hy sing, dit moet betekenis hê. Betekenis beteken egter nie noodwendig boodskap nie; die hoe van 'n storie is baie belangrik. Boonop moet die vertolker eerlik wees.

##### **(ii) Hoekom is vertolking so belangrik**

Soms wil daar 'n spesifieke effek bereik word; hierdie effek moet natuurlik betrekking op die teks hê, want effek ten koste van die teks is oneerlik. Sy glo ook dat haar vermoë om as aktrise op te tree, haar baie help met vertolking. Sy moes sekere tegniese vaardighede soos stembeheer, asembeheer, teksontleding, stemontwikkeling en interpretasie aanleer en verfyn. Mens is dit immers aan 'n goeie lied verskuldig. Een



van haar belangrikste redes vir die manier hoe sy sing, is haar eie persoonlikheid: verwysingsveld, agtergrond, opvoeding, siening van moraliteit, integriteit, vriende, ensovoorts. Daarom moet elke vertolker se vertolking anders wees, vanweë elkeen se individuele aard en sy persoonlike "smaak".

### **(iii) Inspirasie**

Verskillende musieksoorte inspireer op verskillende maniere. Sy hou daarvan om deur die grense van konvensies of reëls te breek. Die konvensies moet eers daar wees sodat die teks sin kan kry.

### **(iv) Toerusting**

Om as kunstenaar te bestaan, te groei en te ontwikkel, is feitlik onmoontlik as dit sonder ondersteuning moet gebeur. 'n Gehoor moet byvoorbeeld bereid wees om te luister en dit te geniet. Goeie lirieke is 'n voorvereiste, want 'n sinvolle teks is 'n genot om te ontleed en te vertolk. Begeleiers is nodig wat by die vertolker kan aanpas; die vertolking bepaal uiteindelik alles wat daarna kom.

### **(v) Die kwaliteite en fasiliteite wat moontlik nodig is**

Eerlikheid en dissipline is twee belangrike aspekte. Weet wie jou gehoor is en pas jou stof dienoreenkomstig daarby aan. Jy moet alles wat jy doen, kan verantwoord en daarmee saamleef. 'n Liefde vir en kennis van musiek is onontbeerlik en sekere tegnieke soos verhoog-, spraak- en sangtegniek is belangrik. Identifiseer jouself en kies dan jou stof (Rauch 1980).

Rauch se genuanseerde vertolkings meet druppel vir druppel betekenis af. Sy glo musikaliteit lê in frasering, want dit kom uit die hart, die longe, die bekken. Musiek moet jou op alle vlakke aangryp (Schoombie Junie 1992: 44 - 46). Ter illustrasie: Stephan Bouwer het 'n kabaretprogram *Van Berlyn tot Bapsfontein* in 1988 in Pretoria aangebied. Die tweede helfte van die program wou 'n anti-oorlogboodskap weergee. Dit was saamgestel uit vier of vyf liedjies gesing deur Rauch en Jannie du Toit. Die eerste was "Die lewe is 'n grenshotel" van Aucamp. Teen daardie tyd was Laurika se weergawe van die lied reeds op plaat vasgelê. Die musiek, wat in die reggae-styl geskryf is, het 'n ritmevoorskriftelikheid wat Rauch nie die geleentheid gee om te pouseer en legato's te maak nie. In die opvoering het die "lewendige" musiekbegeleiding aan Rauch meer geleentheid vir frasering gebied. Die reggae-verwerking met sy dansagtige en meesleurende refrein is behou, as misleiding, maar sy het dit gesing terwyl Jannie du Toit, met soldaatpet op die kop "leweloos" op haar skoot gelê het terwyl hy geliefkoos word. Die posisie van die twee kunstenaars het altyd 'n plesierige gelag ontlok - die papdrunk soldaat in die arms van die slet. Voor sy die laaste vers gesing het ("En drank en nag bring kennis/en almal haal die grens/dië grens erken geen grense/alleen die hart se wens - Aucamp 1977: 14), het sy 'n lang pouse gemaak waartydens die musiek opgehou het. Met teësin op haar gesig het sy onder die "soldaat" (Du Toit) uitgeskuif, waartydens hy dan

leweloos op die stoel terugval. Die gehoor besef dan dat die "Madame" tydens haar voordrag inderdaad 'n dooie soldaat ("kanonvoer") sit en liefkoos het (Bouwer 1990: 19). Rauch en Bouwer het albei geweet wat hulle met die teks en die musiek doen. Die weergawe/vertolking het tot ontroering by die gehoor wat baie applous uitgelok het.

Hennie Aucamp sê by dieselfde simposium in Johannesburg dat dit by literêre kabaret om drie aspekte gaan: woorde, musiek en eksponent. Hy gebruik laasgenoemde term juis om te impliseer dat dit om meer as sanger gaan; trouens, 'n kabaretkunstenaar kan groot wees selfs met 'n beperkte sangvermoë. Die bates van 'n kabareteksponent is lewenservaring, want alleen kennis van die lewe bring bittersoet beleënheid, ironiese afstand wat net deur afstand tot eie pyn gekoop kan word. Die vermoë om 'n teks te ontleed is uiteraard ook belangrik om emosies te suggereer. Jy moet dus weet wat jy sing. Ironie is so dikwels 'n masker vir die pyn. Vir Aucamp is die woord nog belangriker as die musiek. In die geval van opera byvoorbeeld val die klem eerder op uitvoerder as op sy mededeling; die Verfremdung verval (Aucamp 1981: 6 - 8).

Daar is iets ekshibisionisties en egoïsties in die mens wat voor die publiek in die kollig iets vertolk. Hierdie vertolking is egter nie in diens van die ego nie, maar van die mededeling. Hier kan 'n uniform natuurlik help. David Kramer se middelpaadjie en lapperige klere is reeds identifikasie en distansiëring, Charlie Chaplin se boemelaar met keil was verfremdung, Amanda Strydom se swart rok en wynrooi toebehore is ideaal vir haar eksistensiële mededelings. Die vertolker moet hom reeds voor sy optrede aanpas by sy klere, want die gehoor voel valsheid aan (Aucamp 1981: 9 - 12).

'n Gevoelige vertolker kan met behulp van die musiek swakhede in 'n teks probeer verbloem, maar 'n vertolker moet uiteindelik op interpretasie konsentreer en nie op die idee om die teks te beskerm nie. Hoe gaan hy buitendien die woorde glo waarteen hy die luisteraar beskerm sonder om die verleentheid te kenne te gee? (Aucamp 1981: 14).

Aucamp gee die volgende treffende "Portret van 'n chanteuse" in sy bundel lirieke *Teen latenstyd*:

Sy sing dieselfde nommers  
in Kaapstad en in Joeys;  
in Bloem en Plet en Windhoek  
of waar sy ook al nou is.

Fluweel is haar bekleedsel  
(dit steek die knoppe weg);  
bedags mag dit geskif lyk  
maar saans lyk dit nog reg.

Haar rokke is voorspelbaar:  
die Rita Hayworth-soort -  
'n skede-snit, natuurlik swart,

want dit is soos dit hoort:

vir *canto hondo*, altyd swart;  
vir fado's, net maar git:  
met diepsang, treursang, klaaglied  
moet jy in lanfer bid.

Gevange in die kollig,  
haar hande saamgeklem,  
treur sy oor wat verby is,  
en alles voorbestem:

die onvoltooide liefdes  
wat deel is van ons lot;  
die kiem in elke droom-sel;  
die strakheid van 'n God.

En almal wat kom luister  
in Kaapstad en in Joeys  
vermoed na elke nommer  
dat lewe meesal rou is:

'n walsrefrein wat afloop;  
'n moeë chansonette;  
'n swart, verslete aandrok,  
gespan oor 'n skelet.

(1987: 10)

### **(c) Vergelykende studie**

Hier aspekte van vertolking sal aan die hand van die volgende liedere vergelyk word. Dieselfde lied sal telkens gesing word, maar deur verskillende vertolkers, sodat die verskille duidelik geïllustreer kan word. Eerstens sal daar gekyk word na die Franse lied van Michel Vaucaire (teks) en Charles Dumont (musiek), in Engels vertaal deur Irving Taylor, "Non, Je Ne Regrette Rien" soos eers gesing deur Edith Piaf, daarna gedeeltelik in Duits deur Gisela May en laastens in Italiaans deur Milva:

No, no regrets,  
No, we will have no regrets  
As you leave, I can say  
love was king,  
tho' for only a day.

No, no regrets,  
No, let there be no regrets,  
Why explain, why delay  
don't go away,  
Simply call it a day.

Pleading moments we knew,  
I will set them apart,  
Ev'ry look, ev'ry sigh,

will be burned in my heart,  
 But no tear will be shed,  
 There'll be no one to blame,  
 let it always be said  
 we attempted what came.

No, no regrets,  
 No, we will have no regrets  
 Why explain, why delay  
 don't go away,  
 Simply call it a day.

Life still goes on,  
 Yes, even though love is gone,  
 One last kiss, shrug and sigh,  
 No regrets as we whisper goodbye.

(Piaf 1984: bladmusiek)

Hierdie lied sal waarskynlik altyd met Piaf geassosieer word. Haar opname sal ook waarskynlik bo enige ander een verkies word omdat mens gewoonlik die eerste weergawe van 'n lied as maatstaf gebruik. Dit beteken egter nie noodwendig dat die spesifieke opname die beste is nie.

Piaf sing met totale oorgawe. Haar hele lyf praat saam met die woorde: die verlies van 'n geliefde, die pyn wat daarmee gepaard gaan, die poging om dit te aanvaar, om die goeie daaruit te neem en saam te neem vir die toekoms. Daar moet geen berou by enigeen van die betrokkenes wees nie, geen spyt oor die liefdesavontuur wat verby is nie. Geen verduidelikings is nodig nie, geen gewag nie, want die oomblikke wat hul saam was, sal bewaar word in elkeen se hart. So is daar weer krag om voort te gaan met môre, met die volgende avontuur, die volgende persoon. Die teks is eenvoudig en toeganklik en die musiek dra die idee van die vervlietendheid van die liefdesoomblik effektief oor deur die aggressie in die ritme, die ondersteuning van die gang van die lewe deur die marsvorm en die oplossing aan die einde.

May is veel meer aggressief en minder aanvaardend, meer verwyttend as Piaf. Albei vertolkers dra kennis van mislukkings, van die noodsaaklikheid van die liefde, maar ook van die verganklikheid daarvan. Dieselfde word aangetref by die Italiaanse Milva: passie, aggressie, kennis van die gebeure maar met 'n emosionele afstand gelewer. Die woede bly. 'n Ander interessante vertolking is die Engelse weergawe deur Shirley Bassey; ook minder aggressief, meer aanvaardend soos Piaf. Die lewe gee en neem weer en vat maar wat jy kan; môre begin jy maar weer van voor af. Die taal self het natuurlik ook 'n invloed op die uiteindelijke resultaat: Frans is sagter en meer soepel as byvoorbeeld Duits. May se Duitse gedeelte klink dan nog meer aggressief as die Franse gedeelte. Die Engels klink weer meer neutraal, minder vloeiend as die Frans maar sagter as die Duits. Piaf sing dieselfde lied in Engels ook, maar met dieselfde aanvaarding as in Frans. Hoewel die taal dus die uiteindelijke produk kan beïnvloed, moet dit nie bepalend wees nie. Tog kan

dit 'n vertolker baie help of baie probleme gee. 'n Sanger soos Paolo Conte sê byvoorbeeld dat die melodieuze jazz-ritme moeilik in Italiaans met sy baie lettergrepe en harde konsonante werk en dit nie so 'n swewende taal is nie (Conte 1988: 8). Die taal kan dus 'n interpretasie verander en hierdie aspek moet by vertalings in gedagte gehou word.

### 3 Die aard van die kabaretteks

Om oor die spesifieke aard van 'n moeilik-definieerbare begrip soos kabaret te praat, is uiteraard problematies. Die enigste manier om dit min of meer toeganklik te maak, is om na 'n spesifieke kabaretwerk te kyk en algemene kenmerke daarvan te probeer uitlig. 'n Essensiële kenmerk van kabaret is die feit dat die teks gebring of vertolk word. Dit gaan dus ook oor orale tekste en orale literatuur. Die kabaretteks bestaan tradisioneel uit drie dele - die conference (deur die M.C.), die lied en die samespraak. Die lied veronderstel dadelik 'n musikale komponent, wat opsigself as betekenisdraer kan optree. Daarom kan die lied nie volledig bestudeer word sonder om die musiek in gedagte te hou nie. Die beeld van die kabarettis op die verhoog wat besig is om die gehoor te vermaak verdien ook aandag. Die kabarettis se doel is tweeledig: hy wil amuseer en leer. Daarom moet hy uitvind, orden en verwoord. Tussen vind en weergee is 'n wederkerige relasie, nie alleen met die onderwerp nie, maar ook met die publiek in die kommunikasiesituasie. Hy vind sy stof in die veranderende waardes en norme van sy kollektiwiteit en gee daarmee 'n sosiale dimensie aan sy werk (Voets 1985: 108 - 110).

Sy vernaamste disposisie is dus sy teksdoel - hy wil sy toehoorders oorhaal na 'n standpunt of mening. Hy moet egter ook struktuur aan sy teks gee: 'n inleiding waardeur die publiek attent gemaak word op sy teenwoordigheid om hulle welwillend en leergierig te maak; dan die uiteensetting van die kwessie, 'n bespreking van die argumente; laastens wil hy dan die argumente saamvat en ook 'n appél lewer op die gemoed van die gehoor. Daar is hoofsaaklik twee tipes kabaretprogramme: die wat uit los nommers bestaan en deur beligting, applous en toneel van mekaar geskei word, asook een waar die een nommer vanself na die volgende een beweeg (Voets 1985: 110 - 113).

Die tradisionele oordrag van die M.C. het al baie ontwikkel van Salis af. Hy is trouens vandag nie eers meer 'n noodsaaklikheid nie. Daar moet egter wel 'n inleiding deur iemand gegee word om dit wat volg aan te kondig, te verhelder of saam te bind. Hy het ook die funksie om die gehoor daarop in te stem (Pretorius 1989 ATKV: 10). Hennie Aucamp maak van 'n tradisionele M.C. gebruik in *Met permissie gesê*. Die M.C. begin met 'n proloog en stem die gehoor in: "Hy praat familiêr met die gehoor, asof hy al hul swakhede ken en deel."

M.C.: Om die een nie te laat nie en die ander te doen:  
 Hoe kry ons, my vriende, dié pole versoen?  
 Om die lyf te verwen  
 maar ook die gees te erken?  
 Om na liefdesverraad

te bly soek na 'n maat?  
 Om te haat soos 'n heer  
 maar ons bêtes noires te sméér?  
 Om ons grens te bewaar  
 en tog lewens te spaar?  
 Om te keer as dit moet  
 sonder blouoog of bloed?  
 Om die status quo  
 én ons land te behou?  
 Om polities te strewe  
 én moreel te wil lewe?  
 Om skoonheid te kroon  
 sonder Deug te verloën?  
 Om sensor te wees  
 én die kuns nie te kneus?  
 Om pyn te verduur  
 selfs te seën as 'n kuur?  
 Om die dood te sien nader  
 as sorgsame vader?

Die antwoord, my hoorder, ken u beter as ek:  
 wag onder die bed, tot die vyand vertrek;  
 want raad en verlossing, so waar soos die wet,  
 bestaan bloot kuns-aardig: in ons spel - Kabaret!"

(1980: 3).

Na hierdie toneel gaan die gordyn oop en die gehoor weet wat om te verwag: 'n verhaal van mense se swakhede, dit wat hy weet hy moet en dit wat hy nie mag nie, maar wil. Die verhaal van die swakheid van die lyf wat die krag van die gees kan ondermyn, om na verraad en verlies voort te gaan om steeds die liefde te soek - waarmee die mens se probleem met die balans tussen seksualiteit en moraliteit aan bod kom. Ook die politiek word onmiddellik aangeraak: hoe moet ons in hierdie land voortgaan sonder om ook vir die land te sterf? Hoe behou mens die goeie, soos Paulus gesê het, terwyl jy nog iewers gelukkig ook wil wees? Hoe kan jy die dood, pyn en verlies van afskeid as positief ervaar? En terwyl die publiek met hierdie vrae gekonfronteer word, belowe die M.C. dat daar nie werklik 'n antwoord is nie, "want raad en verlossing, so waar soos die wet, bestaan bloot kuns-aardig: in ons spel - Kabaret!" Hier word die luisteraar dan verseker dat alles net 'n spel is, want dis kabaret, dis alles blote skyn. En tog, en tog...

Nou het die gehoor die uitgangspunt, die "Aufhänger" waarvan Budzinski praat. Hierdie tematiese uitgangspunt is gewoonlik aktueel en daarna word daar deurgrondelik en satiries met hierdie onderwerp omgegaan. Casper de Vries het in *Hello, Suid-Afrika* byvoorbeeld 'n telefoonoproep as "aufhänger" gebruik. Die finale is weer die afsluitingsnommer van die program. Dikwels tel dit die vorm en tema van die entree as essensie van die kabaret weer op. Deur hierdie samevatting van die afgehandelde tema kan die gehoor finaal tot 'n gevolgtrekking gebring word. Dikwels gebruik die kabarettis ook die skets, 'n dramatiese kort toneel van meestal ironies-satiriese inhoud (Pretorius 1986: 10

- 11).

Indien hierdie struktuur nie gevolg word nie, kan die kabaret maklik in duie stort. In die moderne Nederlandse kabaret word daar soms van die tradisionele struktuur afgewyk. Iemand soos Boerstoele mis die lied in die huidige Nederlandse kabaret (Verbraak 1992: 118), wat dan ook meebring dat die grense van kabaret in Nederland aan die verander is en wegbeweeg van tradisionele literêre of artistieke kabaret, dat die leerproses besig is om te verdwyn en net die vermaaklikheidsaspek daarvan oorgebly het. Kan mens dit dan nog literêre kabaret noem?

Omdat kabaret episodies is en daar nie tydens die kort en los nommers tyd is vir die ontwikkeling van 'n karakter nie, moet die teks onmiddellik na die strot gryp, die gehoor moet onmiddellik aktief betrokke wees (Pretorius 1986: 7).

Kabaret se nou verband met die dekadensie word bevestig deur die volgende "besittings" uit die dekadente era wat in Aucamp se lied "Om intestaat te sterwe" uit *Die lewe is 'n grenshotel* voorkom:

die ongekuiste credo's  
van die marquis De Sade  
graffiti vir die kenner  
en Blomme van die Kwaad.

(1977: 24)

Nie alleen is die verwysing na die markies De Sade beduidend nie; ook Baudelaire se *Les fleurs du mal* word direk aangehaal. Al die ander aspekte van kabaret, naamlik die distansiëring, travestie, ensovoorts, is eienskappe van die dekadente era waar grimering as masker voorgestel word (Grobelaar 1991: 333).

'n Ander voorbeeld is Hennie Aucamp se laaste kabaret met die titel *Oudisie!* waar die oudisie nie die begin van hierdie vorm van sy skryfkuns impliseer nie, maar ironies genoeg die afskeid daarvan. Dit is 'n kabaret waar die nommers vanself na die volgende een beweeg, hoofsaaklik deur middel van 'n lied. Met hierdie kabaret roep Aucamp kabaret eintlik vaarwel toe. Die komponiste in hierdie kabaret was hoofsaaklik Nataniël, terwyl ander top-artieste van die Afrikaanse kabaretverhoog daarin opgetree het: Casper de Vries, June von Merch, Nataniël en ander Kaapse sterre. Aucamp sê dat hy hiermee hulde bring aan al die geslagte van toneel en toneelmense. Sy inspirasie het hy soos gewoonlik by die mense in die parke en strate gaan haal. In die kabaret beeld hy twee spanninge uit: die een is die Teater van die Politiek en die ander die Politiek van Teaters. Dit bestaan uit die gebruikelike monoloë, sketse, kort eenbedrywe en lirieke wat op alles inspeel. Kultuurverwardheid is 'n deurlopende tema; so ook ydelheid van kunstenaars, byvoorbeeld in "Die Lorelei van Langstraat". Daar is ook tradisionele romantiese nommers wat kabaret kenmerk, maar dit word met 'n tikkie ironie aangebied, byvoorbeeld "Desondanks" en "Nietemin", gesing deur Robert Finlayson (Slabber Desember 1991).

In hierdie kabaret dryf Aucamp ook die spot met ons Afrikaanse sangers. Anneli van Rooyen en Bles Bridges loop deur onder die tong van Elma van Wijk in "Die Lorelei van Langstraat" wat as onbedorwe veldkind, 'n goue plaat en BMW eintlik saam met die daardie Ruiters van die Windjie wil ry (Slabber 8 Desember 1991). Nog 'n heerlike skets uit hierdie kabaret is waar 'n gemengde klas, seuns en dogters, wit en bruin en swart, in die pedantiese en ladida-onderwyser se Engelse klas sit, besig om Engelse kultuurwaardes aan te leer. Hulle behandel Milton se *Paradise lost* en moet moeilike vrae oor hierdie verhaal beantwoord. Die Zulu-kind verstaan nie wat aangaan nie en sê in sy eie taal dat hy nie verstaan nie, waarop hy dan uitgekryt word as 'n bobbejaan en voor die ander in die klas moet gaan staan met 'n plakkaat om sy nek. Dieselfde gebeur met die Afrikaanse leerling. Die onderwyser vra toe aan die Kleurlingdogter 'n vraag, waarop dié heerlijk komies antwoord: "Oe, fok, ek wietie. Daais my gat se deksel." Mavis kry natuurlik dieselfde behandeling en die onderwyser keer hom uiteindelik noodgedwonge tot die slapende leerling, wat glad nie reageer nie. Uiteindelik begin die drie leerlinge met die ou Afrikaanse versie "Engels! Alles Engels! Engels wat jy sien en hoor,/In ons skole, in ons kerke word ons moedertaal vermoor." Die onderwyser begin intussen Milton van vooraf opsê en die inkanterendes word dan, in kontrapunt, deur die swaksinnige begelei (Afrikaans 2000 Donderdag 29 Augustus 1991: bylae oor Afrikaans). Hier het ons weer te make met intertekstualiteit, met die skets, met humor, maar ook met die ironie van die situasie: is ons nou weer waar ons vroeër jare was toe alles Engels was, het ons nog nooit geleer nie? Wanneer gaan ons leer om nie aanmekeer met Europa én Afrika te hoereer nie, maar ons eie stem te vind?

'n Sekwens uit *Oudisie!* wat vollediger ontleed gaan word, is "Die laaste soldaat", wat oorgaan in 'n song, "Die afwaartse spiraal" en dan met 'n projeksie eindig. Hy probeer hier 'n betoog: eers 'n stelling as voorbeeld verhuul, gevolg deur kommentaar op die voorbeeld en dan 'n sintese by wyse van 'n motto van 'n swart filosoof. Die omstandighede is soos volg:

'n Enkele deursyn op die verhoog. 'n Moeë soldaat staan binne die deursyn, sy rug na die gehoor gedraai. Oorlogsgeluide op 'n afstand. Hy draai hom eindelijk na die gehoor en mymerpraat:

Dis wat van my ma se huis oorgebly het. Die huis wat later myne geword het. En waar my drie kinders gebore is. Net 'n deursyn. Een deursyn. Die deursyn van my ma se kamer. Rommel waar die bed was. Stof en as. En teen die bult daar ánderkant rook dit nog. Jy kan die son nie lekker sien nie, maar dis al beter as gister. (Vee iets van sy hand af.) Roet. Wat op jou kom sit nes vlieg. (Staan weer 'n oomblik in die deursyn, sy rug na die gehoor, net voordat hy omdraai.) Snaaks, as ek dink aan my ma se kamer, wat later my kamer geword het (sluk)... ons kamer... ek en my vrou s'n... kan ek nie onthou hoe dit in my vrou se tyd gelyk het nie. En my vrou en my kinders, ek kan hulle ook nie lekker onthou nie. My vrou is oor en oor... en toe het sy haarself... opgehang. En die kinders is ook... dood... Twee is dood, die ander een is weggeneem... die Here alleen weet waarnatoe. Dis



net my ma wat ek op hierdie oomblik onthou. En haar kamer. (Spreker begin emosioneel desintegreer. Hy "regresseer" na die Capey-spraak van sy jeug en wieg terwyl hy praat.) Ennie prent vannie Jirre wat klop annie deur. Ennie lampkap merrie tosseltjies. Ennie Vrydag kom ek vannie skool af, en Ma is nie innie kombuis merrie brood en jê en koffie nie, en ek kyk so vir haar waar sy op die kooi lê. En ek sê: "Mammie, jy kannit nie vir my wegsteek nie, jy 'struggle'". En sy lag so deur haar trane en sê: "Ag, loop skyt jong". En daai was haar laaste woorde. Saterdagand was Mammie 'n lyk. (Soldaat tel 'n glasskerf op, kyk lank daarna, en begin sing):

**Die Afwaartse spiraal** (Musiek: Nataniël)

Ná elke rewolusie  
dieselfde ou konklusie:  
die mens se ewolusie  
is lank nog nie finaal.  
(Of is dié ewolusie  
sy piek reeds klaar verby?  
En is die wêreld besig  
om afgrondwaarts te gly?)

(Die res van die geselskap kom stadig en plegtig op en sing saam met die soldaat):

Dié afwaartse spiraal  
gaan jou geen Bach besorg nie.  
Dié afwaartse spiraal  
kan nooit 'n Rembrandt borg nie.  
Of Michelangelo.  
Of Shakespeare en die res.  
En hieruit volg - dit moet jul glo -  
die oudste aardse sedeles:

Die mensdom raak al dommer  
en menslikheid al stommer  
na oorlog en geweld.

Siniese stem oor luidsprekers: Nasionaliteite? Ideologieë? Dit moet tog tel? Die soldaat antwoord namens die groep:

Ook vlæ word bloot vlamme  
in elke stad wat brand  
en stede raak aan stede  
in dié en elke land.  
En oral oor die aarde  
'n Bitter kettingbrand  
wat elke ding van waarde  
tot op die been verbrand.

En of 'n vlag nou wit of rooi is  
en sy ontwerp nou sleg of mooi is -  
die winde van verandering  
bring telkens één verandering:  
wat lap is raak vertoing

tot nog 'n stukkie going  
 wat fletter in die wind  
 wat fletter in die wind.

Geselskap:

Ná elke rewolusie  
 dieselfde ou konklusie:  
 die mens se ewolusie  
 is lank nog nie finaal.  
 Of is dié ewolusie  
 sy piek reeds klaar verby?  
 En is die wêreld besig  
 om afgrondwaarts te gly?

Dié afwaartse spiraal  
 gaan jou geen Bach besorg nie.  
 Dié afwaartse spiraal  
 kan nooit 'n Rembrandt borg nie.  
 Of Michelangelo.  
 Of Shakespeare en die res.  
 En hieruit volg - dit moet jul glo -  
 die oudste aardse sedeles:

Die mensdom raak al dommer  
 en menslikheid al stommer  
 ná oorlog en geweld.

Na die lied word 'n foto van Credo Vusikazulu Mutwa gegooi. Die spelers wys daarna terwyl Mutwa se eie stem praat:

"Honourable ones we have dirtied our rivers, we have defiled our skies, we have defiled our very souls with hatred and pettiness. Now do we arrogate to ourselves the right to pollute the future too? To make the children, the men and the women of the year 2010 inherit our violence, our pettiness and our hatred? Do we have to start things in this land that will go on and on like the song of a lunatic to the very middle of the next century? Who wins a war between races? Who wins a strife between people of different races? No one." (Aucamp 1991, monoloog van "Die laaste soldaat": 1 - 4, voorsien deur skrywer self).

Hierdie hele gedeelte kom aan die einde van die kabaret voor en stel weer eens die lewensgevoel van Aucamp se werk voor: die dood, die dekadensie, die onvolkomenheid van die aardse bestaan. Hy protesteer teen die gevoelloosheid van die mens wat ook die soldaat se menslikheid ontken deur die geweld waaraan hy blootgestel is. Dit laat mens ook onwillekeurig aan "Die lewe is 'n grenshotel" dink waar soldate as blote kanonvoer gesien word en slegs opdragte moet gehoorsaam. Die onvolkomenheid van die aardse bestaan word in "Preek vir 'n leek" uit *Die lewe is 'n grenshotel* as volg opgesom:

Vertrou nie op ekstase -  
 dis valser as 'n prins:  
 geluk is nie ons erfdeel

en liefde allermins

Denn für dieses Leben -  
 ek leen by Bertolt Brecht -  
 is mans nie mens genoeg nie  
 is vrouens ook nie reg:  
 onseker van hul wese  
 onseker dus van God  
 nooit méér as hul behoeftes  
 nooit groter as hul lot

Verfoei ook nie die mens nie,  
 wees lydsaam met die Prins:  
 besweer jou onvoltooidheid  
 tot deemoed of tot kuns.

Hierby sluit die refrein uit die temalied in *Brommer in die boord* aan:

weer weet ons tussen bloeisels  
 met hul soetheid wat bly draal  
 die lewe is nie soos dit hoort -  
 daar's altyd brommers in die Boord.

(1990: 53)

Die romantikus is hom pynlik bewus van hierdie onvolmaaktheid en verganklikheid, sy eie sowel as die aardse skoonheid: "oor alles hou die wurm wag". Alles word aangevreet deur die doodsbeseft. Marais sê immers ook: "Net pagters ons/van stof en dons/om oor te voer/aan Skoppensboer" (Aucamp 1993: 9 - 11). Boonop bewys Grobbelaar dat die dekadensie sy oorsprong in die romantiek het. Die romantiek handhaaf 'n balans tussen die natuurlike en die groteske, terwyl dekadensie die ewewig versteur deur die groteske ten koste van die natuurlike te beklemtoon (Grobbelaar 1991: 49 - 50). Aucamp beskou homself as 'n verloopte romantikus, maar ook 'n dekadente skrywer, wat dus weer hierdie twee konsepte - ook in die aangehaalde teks - by mekaar bring.

Daarom is ook hierdie soldaat die slagoffer van die mens se onvolmaaktheid en verganklikheid. Die soldaat eindig met 'n monoloog; hy is alleen. En hy is die laaste soldaat. Die verhoog weerspieël hierdie alleenheid: daar is net 'n kosyn oor van sy huis wat simbolies van 'n hele lewe is. Dit is dieselfde kosyn waarteen hy geleun het toe sy ma haar laaste woorde gesê het. Dit is oorlog en hy onthou. Maar dit wat hy die beste onthou, is nie sy vrou en kinders nie, maar sy moeder, die persoon wat kennelik die grootste invloed in sy lewe was. Hy dink ook spesifiek aan haar slaapkamer, daar waar hy waarskynlik verwek is, die bed waarop sy gelê het. Wat het sy dan uiteindelik voortgebring? Daarom staan die woorde "dis al beter as gister" as hy verwys na die rook van die oorlog ook ironies: raak dinge nie eerder slegter nie? Die roet van die oorlog kom soos vlieë op sy hande sit, 'n vergelyking wat dit vir die leser en luisteraar duidelik maak hoe hy oor die vernietigende oorlog voel. Wat kan immers vuiler as vlieë wees?

Van sy vrou en kinders onthou hy net die einde, van haar moontlike verkragting deur die soldate ("My vrou is oor en oor...en toe het sy haarself...") en dus haar verontmensliking en degradering tot 'n blote objek, haar selfmoord en die dood of verdwyning van al sy kinders. Hierdie grusame omstandighede is in tye van oorlog alledaags, gewoon, maar bly traumaties vir die betrokkenes. Dis asof hy doelbewus nie sy vrou en kinders wil onthou nie, omdat die herinnering te verskriklik is. Vandaar die gebruik van die beletseltekens om hierdie "wil nie onthou nie" aan te dui. Hy onthou nie eens meer presies hoe hulle slaapkamer waar hulle kinders verwek is, lyk nie. Hy onthou liever dan sy ma, en by hierdie herinnering begin die soldate-spreker egter heeltemal disintegreer en kom flitse uit sy jeug terug. Hy begin nou praat in dieselfde taal waarin hy mens geword het, Capey-Afrikaans. Sielkundiges het bewys dat die mens in tye van krisis en skok altyd terugkeer na die taal waarin jy gebore is, asof jy dit diep uit jou onderbewuste haal omdat dit aan jou jou mensheid gegee het. Jou moedertaal is die taal waarin jy jouself die beste kan uitdruk, waarin jy jou menswees kan uitleef. Daarom word dit immers jou moedertaal genoem! As hy aan sy ma dink, onthou hy meer detail van die kamer: die Christusprent, die lampkap met die tassels. Terwyl hy dit aan die gehoor vertel, wieg hy asof 'n baba in sy wiegie, hy wil liever terug na die moederskoot wat hom voortgebring het, weg uit hierdie wêreld van geweld en bloed en pyn. Dan die skerpste herinnering: die dag toe die gewone skielik anders geword het, toe hy by die huis gekom het en sy ma nie soos altyd in die kombuis besig was nie.

Dan onthou hy duidelik sy ma se laaste ironiese woorde, haar poging om die waarheid vir hom weg te steek, maar ook die besef dat sy dit nie regkry nie. Haar woorde is 'n uitbeelding van haar liefde wat sy vir hom gehad het, maar sonder enige sentimentaliteit. Sy probeer nog om te midde van die seerkry die redding van die humor te behou deur 'n gewone en alledaagse gesegde van soveel Afrikaners te gebruik, maar die woorde word hier wrang en maak seer. Want dit was immers haar laaste. Hierdie monoloog word deur die verlatenheid op die verhoog en die volslae eensaamheid van die spreker, as "laaste soldaat" - en daarom ook 'n monoloog - baie effektief uitgebeeld. Die dekor - of dan gebrek daaraan - dra by tot die gevoel van die spreker. Dit sal natuurlik dan ook die kyker beïnvloed. Hierdie sekvens dien as voorbeeld van die gevoel van die soldaat, die uitwerking wat die oorlog op hom het, die betoog wat hy eintlik voer teen oorlog. Die moeder word ook meer as net die biologiese moeder; dit word moeder aarde, dit word sy land, meer spesifiek dan Suid-Afrika, wat blykbaar kinders voortbring vir die verdoemenis omdat hierdie kinders nie die moeder red nie - en daarmee ook hulself vernietig.

Die daaropvolgende song dien as kommentaar op hierdie voorbeeld en betoog. Elke oorlog en elke stryd is uiteindelik dieselfde en bring die mens nêrens nie. Die mens bly voortgaan met lewe, met verander en ewolueer, maar dit wil lyk of die hoogtepunt van die mens se ontwikkeling moontlik verby is en dat die mens besig is om saam met die wêreld onder te gaan. 'n Spiraal is 'n krullende lyn met skroefvormige windinge. Hierdie windinge kan

ook groter word na die punt toe. In hierdie song is die spiraal egter afwaarts, word die windinge kleiner. In plaas daarvan dat die mense die aarde, die wêreld en Suid-Afrika 'n beter en lekkerder plek maak, bly hy steeds klou aan geweld en aan bloed. Die soldaat sing van rewolusie en wat daarmee gepaard gaan. Rewolusie bring verandering en kan ook positief wees, soos die rewolusie wat deur die Renaissance ontketen is, maar as dit met geweld gepaard gaan, is daar ook soveel negatiewiteit in. Die rewolusie waarvan die soldaat sing, is die een wat vernietiging en agteruitgang bring. As hy die stelling maak dat die mens moontlik reeds sy hoogtepunt gehad het, sit hy dit tussen hakies, wat beteken dat dit nog net 'n gedagte is. Wanneer hy egter hierdie gedeelte later herhaal, verdwyn die hakies. Die bewys is te duidelik, die gedagte is nou 'n sekerheid.

Nadat die soldaat die eerste strofe alleen gesing het, kom die geselskap by om ook hulle kommentaar op die aangeleentheid te lewer. Hulle kommentaar word dan ook die refrein van die lied sodat die luisteraar deur herhaling die belangrikheid van hul siening besef. Hulle sluit aan by die siening van die soldaat, glo ook dat daar uit hierdie gemors nooit 'n opheffing sal kan kom nie, dat 'n Bach, Rembrandt en Michelangelo wat uit die Renaissance-rewolusie gebore is en 'n geestelike beskaafdheid simboliseer, nooit hieruit sal kan groei nie. Dan maak kabaret weer van die cliché gebruik, maar die cliché word totaal ironies: die mens het steeds nog nie geleer nie, word eerder dommer na elke stryd en geweld. 'n Cliché gaan so maklik aan die mens verby, juis omdat hy gewoon is daaraan, maar met die omkering daarvan word die waarheid daarvan weer bevestig. Die ou aardse sedes word daarmee weer belangrik gemaak. Natuurlik is dit ook 'n goeie voorbeeld van intertekstualiteit - die geskiedenis van die Renaissance.

Die soldaat maak dan sy hele monoloog universeel. In watter land en van watter volk ook al, "vlae word ook vlamme/in elke stad wat brand/en stede raak aan stede/in dié en elke land", oral bly die mens gevange in sy stryd op die aarde, bly die mens homself en sy medemens vernietig, bly hy die aarde vernietig. Wat in een land of stad of mens gedoen word, beïnvloed alles en almal rondom. Die siniese stem wat in sy afwesigheid - juis dus weer ontmensliking - die spreker attent maak op nasies en idees, ironiseer juis die teks verder. Is dit dan nie juis nasionalisme en ideologieë wat die mens noodsaak om oorlog te maak vir 'n land nie - "The old Lie: dulce et decorum est/pro patria mori (Wilfred Owen); om te veg bloot vir 'n idee nie, dikwels nie eers jou eie nie? Aucamp raak hier aan die diepste aard van die mens as politieke wese, van sy oorgelewerdheid aan grond en idees. Die soldaat weet egter nou waar alles heen is, hy het dit immers self meegemaak, self help afbreek. So 'n stryd word 'n bouse en magtige aaneenskakeling van geweld, bitterheid, haat, sterf. Alles wat belangrik is, gaan in vlamme op. Die spreker verwys dan na onder andere Kommunisme deur die gebruik van die "rooi of wit" vlag (weer intertekstualiteit), maar die "of" maak dit meer as net die ideologie: die wit vlag is 'n vredesvlag, die rooie een van geweld en gevaar. Ook die vredesvlag kan nie nou meer gehys word nie, dit is te laat, die stryd was te groot.

Die geselskap herhaal dan nie alleen die refrein nie, maar ook die eerste strofe van die soldaat. Daarmee sluit hulle weer by hom aan, nie net in die refrein nie, maar ook in die lied en bevestig hiermee die belangrikheid van die idee. Weer maak Aucamp van intertekstualiteit gebruik - die "winde van verandering"-toespraak van die destydse Britse premier Harold MacMillan. Wat het verander? Want daar is een waarheid wat nog steeds dieselfde gebly het: 'n vlag is van lap en kan vertoing, 'n mens is weerloos en kan seerkry, 'n land en nasie is soos vlae wat in die wind vertoing kan rondwapper, dryf na niks en nêrens. Die hakies om die vraag in die eerste strofe is nou verwyder, die waarheid is gespreek.

Na hierdie song volg die foto van 'n swartman wat werklik in Suid-Afrika se geskiedenis opgeteken is, hy is nie 'n fiktiewe figuur nie. Dit maak die waarheid soveel erger en groter. Hierdie swartman, Mutwa, se woorde op band word dan vir die gehoor gespeel terwyl hulle net sy foto sien waarna die spelers wys. Sy woorde bevestig weer die woorde van die soldaat: ons het die riviere en lug bevuil met afval, kleinlikheid en haat. Haat is 'n geweldige sterk emosie wat maklik op die mens en die wêreld afgee. Hierdie haat teenoor mekaar word ook op ons kinders afgedruk, die geweld en vernietiging gaan voort. Dit dui natuurlik ook nie net op letterlike geweld nie; die gevolg van die geestelike geweld en vernietiging is veel erger. Wat is dan nog sterker as haat? Gaan hier nog in die jaar 2010 mense wees in hierdie land, of gaan haat almal vernietig? Gaan dit 'n ewigheidshaat word wat alle menslikheid ont- en misken? Wie wen in elk geval enige oorlog, wie wen 'n oorlog in hierdie land tussen rasse? Het ons nie al almal ewe veel verloor nie, watter positiewe dinge het ons almal oor van hierdie haat?

Die foto het ook nog 'n verdere uitwerking op die gehoor. Fotografie is vandag een van die belangrikste vorms van diskoers waardeur ons gesien word en onself laat sien. Dit vorm 'n belangrike visuele diskoers, veral vanweë sy massamedia-aard en alomteenwoordigheid (Hutcheon 1990: 43). Daarom spreek die foto van Mutwa die gehoor direk aan, speel die foto saam met sy woorde in op die gewete van die kyker. Dit verdiep verder die betekenis van sy woorde. Ook Roland Barthes beskou die foto as 'n boodskap. Die foto se boodskap is nie 'n geïsoleerde struktuur nie; dit gaan saam met sy titel, opskrif of die artikel wat daarby hoort. Die boodskap vind dus sowel linguïsties as visueel plaas deur woorde en lyne, oppervlakke en skaduwees. Die foto wil die naakte realiteit voorstel, maar vanaf die voorwerp tot by sy beeld vind daar reduksie plaas van proporsie, perspektief en kleur. Daar vind egter geen transformasie plaas nie. Daarom is die beeld van die foto nie die werklikheid self nie, maar dit is wel 'n perfekte *analogon* daarvan. Dit is dan juis hierdie analogiese perfeksie wat die foto definieer. Dit gebeur dan ook dat die foto nie langer die teks net aanvul of illustreer nie; die woorde is ook van die effek van die foto afhanklik - "it is now the words which, structurally, are parasitic on the image." (Barthes 1982: 17 - 25).

Wanneer die gehoor dan na die foto van Mutwa kyk, roep dit ook

die verlede op: alles wat saamgaan met ons assosiasie met die swartman, veral binne die Suid-Afrikaanse politiek. Boonop kan 'n foto nooit werklik fiktief wees nie; die onderwerp of persoon wat deur die foto uitgebeeld het, moes werklik bestaan het of steeds bestaan. Die fotograaf moes ook werklik self daar gewees het. Daarom besef die kyker soveel te meer hoeveel hy met die werklikheid self te doen het. Mutwa praat boonop nog met sy eie stem - die gewete van die kyker word onder geen omstandighede gespaar nie. En dit is immers die hele doel van die kabarettis - om die werklikheid sover moontlik aan die kaak te stel sodat die kyker ook met homself gekonfronteer word: "Who wins a war between races? Who wins a strife between people of different races? No one." (Aucamp 1991: 4).

Daar is natuurlik nog ander tekste van Aucamp wat by hierdie een aansny, wat ook beteken dat die anti-oorlogsgevoel een van sy bestendige temas is. Trouens, die hele idee van afskeid vind sterk neerslag in sy werk, soos in die meeste ander werk van kunstenaars wat met die dekadensie geassosieer word. In *Met permissie gesê* skryf hy die nou reeds bekende song "Die lewe is 'n grenshotel", wat soldate as kanonvoer uitbeeld, asook twee sterk songs "Guns are free in Angola" en "Lied van die verminktes": "Nkosi, sikhel' iAfrika/in die lanfer van ons trou/Bulalani abatagati/om te handhaaf en te rou" (p. 29 - let op die parodiëring deur die vermenging van "Die Stem" as volkslied van die Blanke Afrikaner en "Nkosi, sikel' iAfrika", die volkslied van 'n groot deel van die Swart Afrikaner) en "Elders val die lentereëns/en roep die voëls die môre;/maar hierdie aarde is verhard,/sy vrugte doodgebore." (p. 32). In "Guns are free in Angola" verwys hy ook weer na "Die winde het verander". In *Met permissie gesê* noem Aucamp "mans moet geteel word/(beginsels kan nie);/want mans is kanonvoer/(beginsels is nie)." (p. 61). Hierdie teks van Aucamp is 'n suiwer voorbeeld van die aard van die kabaretteks: die praat, hetsy monoloog of dialoog, afgewissel met musiek om die gesproke woord verder te interpreteer. Ook die gebruik van ironie, parodie en intertekstualiteit is tipies. Boonop voldoen hierdie gedeelte aan Martie Verdenius se definisie: In 'n kabaret moet jou hart minstens een maal in jou lyf omdraai. Watter persoon wat hierdie gedeelte gesien of gelees het, sal nie geraak wees deur die geweldige afsigtelikheid en onmenslikheid - en futiliteit ook - van oorlog nie?

Hier het ons weer te make met die dekadente in Aucamp - die spanning tussen maskering en ontmaskering, verberging en ontbloting, allure en die aflegging van skyn (Grobelaar 1991: 336). Hier word die hoofkarakter gekonfronteer met homself en sy geskiedenis, hier is geen plek meer vir skyn of vir verberging nie, hy is gestroop, al wat oorbly is net hyself, alleen.

Nog 'n voorbeeld van die tipiese aard van die kabaretteks, in hierdie geval spesifiek van die liriek, sal deur die volgende voorbeelde geïllustreer word. Die erotiek word hier as uitgangspunt gekies, veral omdat dit skering en inslag van kabaret vorm, maar ook omdat dit tot veel humor aanleiding kan gee en baie foute in die samelewing se valse moraliteit uitwys.

Die tekste wat gebruik gaan word kom uit musicals, maar is uitstekende voorbeelde van kabaretteks (die musical en kabaret het immers ook raakpunte, soos vroeër reeds gesê is), is Stephen Sondheim se "Liaisons" uit *A little night music* en "I'm still here" uit sy *Follies*, asook Annie M.G. Schmidt se "Ik ben er nog" uit haar en Harry Bannink se *Madam* van 1981.

### **Liaisons**

At the villa of the Baron De Signac,  
Where I spent a somewhat infamous year,  
At the villa of the Baron De Signac  
I had ladies in attendance,  
Fire-opal pendants...

Liaisons! What's happened to them,  
Liaisons today?  
Disgraceful! What's become of them?  
Some of them  
Hardly pay their shoddy way.

What once was a rare Champagne  
Is now just an amiable hock,  
What once was a villa at least  
Is "digs".  
What once was a gown with train  
I now just a simple little frock,  
What once was a sumptuous feast  
Is figs.  
No, not even figs - raisins.  
Ah, liaisons!

Where was I? Ah, yes...

At the palace of the Duke of Ferrara,  
Who was prematurely deaf but a dear,  
At the palace of the Duke of Ferrara  
I acquired some position  
Plus a tiny Titian...

Liaisons! What's happened to them,  
Liaisons today?  
To see them, indiscriminate  
Women, it  
Pains me more than I can say,  
The lack of taste that they display.

Where is style?  
Where is skill?  
Where is forethought?  
Where's discrimination of the heart,  
Where's passion in the art,  
Where's craft?

With a smile  
And a will



But with more thought,  
I acquired a chateau  
Extravagantly o-  
verstaffed.

Too many people muddle sex  
With mere desire,  
And when emotion intervenes,  
The nets descend.  
It should on no account perplex,  
Or worse, inspire.  
It's but a pleasurable means  
To a measurable end.  
Why does no one comprehend?  
Let us hope this lunacy is just a trend.

Where was I? Ah, yes...

In the castle of the King of the Belgians  
We would visit through a false chiffonier,  
In the castle of the King of the Belgians  
Who, when things got rather touchy,  
Deeded me a duchy...

Liaisons! What's happened to them,  
Liaisons today?  
Untidy - take my daughter, I  
Taught her, I  
Tried my best to point the way.  
I even named her Desirée.

In a world where the kings are employers,  
Where the amateur prevails  
To pay,  
With a smile  
And a will  
But with more thought,  
I acquired a chateau  
Extavagantly o-  
Verstaffed.

Too many people muddle sex  
With mere desire,  
And when emotion intervenes,  
The nets descend.  
It should on no account perplex,  
Or worse, inspire.  
It's pleasurable means  
To a pleasurable end  
Why does no one comprehend?

Let us hope this lunacy is just a trend.

Where was I? Ah, yes...

In the castle of the King of the Belgians

We would visit through a false chiffonier,  
In the castle of the King of the Belgians  
Who, when things got rather touchy,  
Deeded me a duchy...

Liaisons! What's happened to them,  
Liaisons today?  
Untidy - take my daughter, I  
Taught her, I  
Tried my best to point the way.  
I even named her Desirée.

In a world where the kings are employers,  
Where the amateur prevails  
And delicacy fails  
To pay,  
In a world where the princes are lawyers,  
What can anyone expect  
Except to recollect  
Liai...  
(*She falls asleep.*)

(Sondheim (1973) 1988: omslag)

### **I'm still here**

Good times and bum times,  
I've seen them all and, my dear,  
I'm still here.  
Plush velvet sometimes,  
Sometimes just pretzels and beer,  
But I'm still here.  
I've stuffed the dailies  
In my shoes,  
Strummed ukuleles,  
Sung the blues,  
Seen all my dreams disappear,  
But I'm here.

I've slept in shanties,  
Guest of the W.P.A.,  
But I'm here.  
Danced in my scanties,  
Three bucks a night was the pay,  
But I'm here.  
I've stood on bread lines  
With the best,  
Watched while the headlines  
Did the rest.  
In the Depression was I depressed?  
Nowhere near,  
I met a big financier,  
And I'm here.

I've been through Gandhi,  
Windsor and Wally's affair,

And I'm here.  
 Amos 'n' Andy,  
 Mah-jongg and platinum hair,  
 And I'm here.

I got through *Abie's*  
*Irish Rose*,  
 Five Dionne babies,  
 Major Bowes,  
 Had heebie-jeebies  
 For Beebe's  
 Bathysphere.  
 I lived through Brenda Frazier  
 And I'm here.

I've gotten through Herbert and J. Edgar Hoover,  
 Gee, that was fun and a half.  
 When you've been through Herbert and  
 J. Edgar Hoover,  
 Anything else is a laugh.

I've been through Reno,  
 I've been through Beverly Hills,  
 And I'm here.  
 Reefers and vino,  
 Rest cures, religion and pills,  
 And I'm here.  
 Been called a pinko  
 Commie tool,  
 Got through it stinko  
 By my pool.  
 I should have gone to an acting school,  
 That seems clear.  
 Still, someone said, "She's sincere,"  
 So I'm here.

Black sable one day,  
 Next day it goes into hock,  
 But I'm here.  
 Top billing Monday,  
 Tuesday you're touring in stock,  
 But I'm here.

First you're another  
 Sloe-eyed vamp,  
 Then someone's mother,  
 Then you're camp.  
 Then you career from career  
 To career.  
 I'm almost through my memoirs,  
 And I'm here.

I've gotten through "Hey, lady, aren't you whoozis?  
 Wow! What a looker you were."  
 Or, better yet, "Sorry, I thought you were whoozis,  
 Whatever happened to her?"

Good times and bum times,  
 I've seen 'em all and, my dear,  
 I'm still here.  
 Plush velvet sometimes,  
 Sometimes just pretzels and beer,  
 But I'm here.  
 I've run the gamut,  
 A to Z.  
 Three cheers and dammit,  
*Ces't la vie.*  
 I got through all of last year  
 And I'm here.  
 Lord knows, at least I was there,  
 And I'm here!  
 Look who's here!  
 I'm still here!

(Sondheim (1971) 1988: omslag).

### **Ik ben er nog**

Wat ik allemaal heb doorstaan!  
 Wat mij allemaal is aangedaan!  
 Maar nietemin en ondanks dat,  
 d'r zit nog leven in de ouwe kat.

Rijk geweest  
 en een villa  
 ergens aan de Côte d'Azur,  
 met juwelen,  
 een chinchilla  
 en een Breitner aan de muur.

Gearresteerd,  
 verraden  
 door Charlotte, m'n vriendin,  
 gedetineerd  
 in Baden-Baden,  
 voor een maand de bajes in.

Geruïneerd, diep in de schuld, zo arm als Job.  
 En toch en toch en toch, ik kwam er bovenop.

En Charlotte is in Reykjavik  
 in een tarbotgraat gestikt.

Dan denk ik even:  
 ik ben er nog.

Gemainteneerd  
 in Kopenhagen  
 door een Deense dramaturg.  
 Gemolesteerd met hamerslagen  
 door een arts in Middelburg.

Op een festival

in Woerden  
 door een makelaar gebeten.  
 Op een bedevaart  
 naar Lourdes  
 door een hasjhond nagezeten.

Wat ik allemaal heb doorstaan!  
 Wat mij allemaal is aangedaan!  
 Maar nietemin en ondanks dat,  
 er zit nog leven in de ouwe kat.

Rondgezworven over 't hele continent,  
 telkens weer een ander treurig incident:  
 geattaqueerd  
 in Wenen  
 door een schrammelviolist.  
 Geaborteerd  
 in Athene  
 boven op de Acropolis.

In Londen door een tse-tse-vlieg gestoken,  
 die was door de douane heen gebroken.  
 In Rome onder 'n trolley-bus gekomen.  
 Mijn blindedarm is vier keer weggenomen.

Kabinetten zijn gevallen  
 en ik ook weliswaar,  
 maar ik ben weer opgekrabbeld  
 als een duikelaar.  
 Juliaan is afgetreden,  
 Elvis Presley overleden,  
 Pompidou ging van ons heen,  
 paus Johannes ook meteen.  
 Mijn collega roje Trees  
 is gewurgd door een Chinees,  
 maar och...  
 ik en de ouwe Willem Drees,  
 wij zijn er nog.

*Hij moet wel voorzichtig oversteken...  
 ik ook trouwens*

Maar nietemin en ondanks dat,  
 er zit nog leven in de ouwe kat.

Ondanks alle trubbles die ik had,  
 d'r zit nog leven,  
 heel wat leven,  
 altijd overend gebleven,  
 wacht maar even,  
 wacht maar even lieve schat,  
 d'r zit nog leven in de ouwe kat!

(Schmidt 1988: 601).

In al drie lirieke is dit 'n vrou wat terugkyk op haar lewe van

liefde en afskeid. Al drie vertellings is vol sinisme, maar dit word getemper deur humor.

Om oor die aard van die kabaretteks te praat, is ook om oor parodie, satire, ironie, erotiek, selfs dekonstruksie te praat. "Liaisons" is 'n uitstekende illustrasie van die aard van die kabaretteks, en as dit boonop saam met sy musiek gehoor word, bereik dit 'n hoogtepunt waarby net die werklik uitstekende skrywer kom. Die liriek beweeg op verskillende vlakke en werk met retoriese vrae, uitroepe, wisselende vertelperspektiewe en sinisme. Omdat kabaret altyd die romantiek wil ondermyn, die werklikheid op verskillende vlakke en maniere aan die kaak wil stel, moet dit voortdurend parodieer, die inter- en metateks van die lewe self as bron gebruik. Parodie werk egter altyd dekonstruerend, dit wil altyd die illusie wat veral deur die romantiek geskep word, vernietig, die kunstenaar se vaardigheid en passie en liefde vir kuns as kuns - *l'art pour l'art* - afplat of vernietig. Daarom werk die tipiese kabaretteks dekonstruerend.

Sondheim self het vroeër gesê dat hy "bloodless" tekste skryf, maar jare later het hy egter die volgende gesê: "Over the years my work has at times be considered cold. I find that people sometimes mistake sentimentality for feeling. I believe in sentiment, but not sentimentality" (aantekeninge op flapteks, kompakskyf, Laine). Cleo Laine, wat as 'n uitnemende Sondheim-vertolker beskou word, het gesê "Sondheim is a master lyricist - good for singers to get their arms and voices around." (sien kompakskyf). Dit sluit natuurlik ook weer aan by die gegewe dat die kabaretteks met sentiment werk, maar nooit sentimenteel moet word nie. Hoe nader ons na die emosie beweeg, hoe nader beweeg die teks weer aan die chanson.

Die Franse titel van die liriek plaas die leser/luisteraar onmiddellik in die wêreld van die Romaanse tale. Die eerste reël sluit direk daarby aan. Die vrou kyk terug op haar lewe, dink aan al haar ongeoorloofde verhoudings wat sy gehad het en die gevolge daarvan. Die Franse baron De Signac met sy villa het aan haar 'n "somewhat infamous" jaar besorg - "infamous" impliseer oor "famous" wat daarop dui dat sy nie laag op die sosiale leer begin het nie! Sy het baie aandag van al die bediendes gekry, en hy het "fire-opal pendants" aan haar gegee. Hierdie verwysing is baie belangrik. 'n Opaal is 'n half-edelgesteente, wat daarop dui dat hy haar nie lief genoeg gehad het om diamante (wat die liefde versinnebeeld) aan haar te gee nie, maar die feit dat dit die vuur-opaal is, verklap die erotiek en passie van hul verhouding. Hy het interessant genoeg ook vir haar meer as een gegee, wat ook daarop dui dat dit die beste was wat hy sou gee. Die verhouding het immers nie genoeg verdiep om waardevolle edelgesteentes te veroorloof nie; tog was sy belangrik genoeg om die waardevolste opaal te kry. Ook die feit dat dit "pendants" was, is veelbetekenend: "pendant" beteken ook "hanging", wat ook om die nie-permanente aard van die verhouding dui - dit is immers 'n "liaison", 'n ongeoorloofde verhouding.

Tot aan die einde van die eerste strofe lyk die liriek na 'n

weergawe van vertellings van ongeoorloofde verhoudings, maar sodra die refrein begin, verkry die liriek 'n ekstra dimensie. Die refrein begin met 'n retoriese vraag, en hierdie tendens word deur die hele liriek aangetref. 'n Retoriese vraag het 'n spesifieke funksie in 'n literêre werk: dit wil altyd die huidige stand van sake bevraagteken, die leser kry altyd die indruk dat die verteller wil sê "so what". Een van ons Afrikaanse digters wat die retoriese vraag by uitstek kan laat werk, is Peter Blum. Veral sy gedig "Ballade van die Getroude Bemindes" in *Steenbok tot poolsee* werk voortdurend met "Wat het geword van Elsabé" en "Isabeau" en "Ursula". (Blum se gedig speel natuurlik weer in op Villon se "Ballade van die skone dames van weleer"). Hierdie soort vraag laat altyd by die leser 'n gevoel van futiliteit, van onvoltooidheid en onvergenoegdheid (Blum 1978: 62).

Die refrein se uitroep, wat 'n blote herhaling van die titel is, gaan oor in nog 'n retoriese vraag, 'n vraag wat boonop in die "present perfect" gestel word: "What (has) happened to them". Die gebruik van die "present perfect" in plaas van die gewone verlede tyd, laat 'n soort durendheid by die leser. Dit is nie verby nie, die effek van die verhouding is nog nie afgehandel nie, die herinnering duur voort, suur steeds deur. Die gewone verlede tyd sou op 'n groter aanvaarding en afgehandelheid dui. Die "present perfect" sluit dus ook aan by "today", want die vraag is steeds relevant. Wanneer sy dan die verval van hierdie verhoudings beskryf, is die verteller intens en woedend. Alles staan in die gees van disintegrasie - "disgraceful", "shoddy way". Die woorde bevat 'n finaliteit wat die leser laat besef dat sy, ten spyte van die tong-in-die-kies-vertelling, ernstig in haar sinisme is. Dit bevestig dan ook die stelling dat die retoriese vraag die "so what"-gevoel by die verteller - en die leser - laat.

Die refrein bestaan nie net uit een strofe nie, maar het nog 'n strofe om haar aggressie verder uit te lig. Alles wat eens kosbaar was, skaars was, is nou niks meer as iets wat mens maar kan verpand nie. "Hock" is 'n goedkoop Rynwyn wat in die "rare Champagne" se plek gekom het, die duur Franse wyn is vir 'n goedkoop Duitse wyn verpand. "Hock" is egter meer as net 'n pand, dit is ook Amerikaanse sleng vir 'n tronk, wat verder op die negatiewe aard van die verteller se herinneringe dui. Boonop sluit dit aan by die "present perfect" - sy is steeds 'n gevangene in haar eie herinnering. Omdat die gedig parodiërend en dekonstuerend werk, slaan die tronk ook op die gevangenskap van die skrywer binne sy literêre konvensies, grense wat juis deur Sondheim oorgesteek wil word. Dit maak ook die gebruik van "amiable" ironies: 'n minsame of liefvallige pand of tronk sluit ander dinge uit; die verteller en kunstenaar bly binne die grense van sy eie bestaan, sy werk. Die groot villa waar mens eers kon woon, is nou maar net 'n losiesplek, 'n hok waarin jy net kan bestaan sonder om te leef. Daar is geen eiendoms- of besitreg nie, enigiemand kan dit "huur". Die verteller het uiteindelik geen besitreg oor enigiets of enigiemand nie; so het die kunstenaar ook geen besitreg op sy kuns nie, dit kan deur enigiemand beskou word. Ook die duurste klere het eenvoudige en

gewone kledingstukke geword, die weelderigste fees is nou vye. Die verteller se aggressie neem steeds toe as sy alles verder degradeer. Die fees is nie net vye nie, maar verdroogde rosyne. "Figs" dui 'n buitengewoon klein hoeveelheid van iets aan, maar selfs dit is nog te veel. Boonop versterk die isolasie van hierdie reël die belangrikheid van hierdie vergelyking, want die alliterasie van die "feast is figs" beklemtoon verder haar woede en aggressie.

Die vervanging van "figs" deur "raisins" is ook belangrik, omdat die verdroogde rosyne ook op die moontlike aftakeling van hul seksuele verhouding kan dui: die seksuele droogte kon die "liaison" se einde beteken het. Sy beskryf ook inderdaad dan die volgende verhouding, dié met die Italiaanse hertog van Ferrara in sy paleis. Sy klim dus in sosiale status - sy eindig immers by die Belgiese koning - maar die verval het vroeg reeds ingetree en hierdie verval kan nie deur die sosiale status gered word nie. Boonop is die nuwe minnaar nog doof ook. Om daarvoor te vergoed, was hy egter darem baie dierbaar. Hier het sy nie egter net iets gekry nie, sy het daarvoor gewerk, soos sy vir verbetering in status gewerk het. Sy kry ook 'n "tiny Titian", wat dadelik weer by Ferrara aansluit. Titian was die kunstenaarsnaam van die Italiaanse skilder Tiziano Vecelli wat in die laat 15de eeu as een van die belangrikste skilders van die Venesiese Renaissance beskou is. Hy het feitlik elke kunstenaar na hom beïnvloed, veral deur sy magiese aanvoeling vir kleur. Hy het later vir Alphonse d'Este in Ferrara as amptelike skilder gewerk. Baie van sy werke het Bybelse of godsdienstige temas gehad (Myers 1979: 472).

Titian het ook 'n tweede maal in Ferrara gaan woon. Die veranderinge in sy werk was duidelik sigbaar, veral sy toenemende sin vir die dramatiese, asook sy eenvoudiger kleurgebruik. Sy werke oor broederskap en godsdiens raak meer emosioneel dog gemakliker en wêrelds - wat die religieuse tema van die menslike lewe in die liriek betrek. Ook die mens se godsdiens word geparodieer, gedekonstrueer in 'n poging om die waarheid bloot te lê. Ook daarvoor moet gewerk word, want dit moet verdien word ("acquired"). Die beletselteken versterk hierdie idee van die verteller.

Weer eens gaan die verteller oor na die refrein, maar hier vind ons geen herhaling van die vorige refrein, soos wat die gebruik normaalweg is nie. Hierdie herhaling vind eers later plaas. Die verteller word hier nog heftiger, spreek almal nou aan. Dit is asof die verteller in die liriek vanuit 'n afstand kyk en met almal praat. Hierdie verteller gebruik "indiscriminate" om sy of haar misnoeë te kenne te gee, en verwys na "them", wat dubbelsinnig gebruik word. Die "them" is nie alleen die "liaisons" nie, maar ook die minnaars; die verwysing gaan egter nog verder: ook die "women" van die volgende reël word betrek. Weer eens gebruik die skrywer tipografie om sekere idees te versterk. Die "they" van die laaste reël van hierdie strofe sluit weer aan by die "them". Hierdie onvermoë om tussen dinge te onderskei, raak almal, die "indiscriminate" kla almal aan, maar slaan terselfdertyd ook op die betekenis van promiskuïteit,



wat weer die deurlopende erotiese tema versterk. Die "lack of taste" sluit uiteraard by die "indiscriminate" aan en later ook weer by die "delicacy". Die swak smaak word selfs "display", uitgestal.

Die vertelperspektief verander weer en dis asof Sondheim doelbewus die kunstenaar self wil betrek. Die kunstenaar wat alles as kuns wil sien - die l'art pour l'art wat weer aansluit by die estetisisme - word direk aangespreek. Die liriek word hier 'n parodie op die norm en die teks weerspreek die konvensies. Waar is styl, waar is vaardigheid, vooraf denke, diskresie, passie vir die kuns, vakmanskap? Alles eienskappe waaroor die konvensionele kunstenaar moet beskik. Sondheim dekonstrueer die bou van die konvensies van die teks deur die teks self te gebruik om die konvensies van die teks te weerspreek. Hy wys veral op die illusies van 'n konvensionele teks. Hier is alles weer eens retories om alles te kan bevraagteken. Die verteller beweeg ook nou van die aanvanklike vuur-opale in die villa en die Titian in die paleis na die kasteel wat sy ook verdien het. Die afbreek van die woord "overstaffed" het ook 'n tweeledige doel - die "o" staan as uitroep (en bevestiging van die "extravagantly"), maar skei ook die "verstaffed", wat weer aansluit by "verse". Daarmee is die leser pertinent by die teks self. Die uitroep gee 'n soort misnoeë te kenne, maar saam met die misnoeë ook 'n soort ironiese humor. Die "verse" betrek die digter, terwyl die feit dat die woord so afgebreek is, ook die verdere aftakeling van alles in die gedig - ook van die kuns - bevestig.

Die refrein wat nou volg, het nog 'n ekstra strofe. Hier is dus steeds nie sprake van die normale herhaling wat deur 'n refrein bewerkstellig moet word nie - alles is steeds nuut. Hier beskryf die verteller hoe mense seks met begeerte verwar, hulle "muddle", verwar doelbewus die twee met mekaar. Seks en begeerte is vir die verteller twee aparte dinge en hierdeur word seks ook gedekonstrueer - die konvensionele digter verberg as 't ware die openbare werklikhede van seks agter sy konvensies. Hier sluit die liriek baie nou aan by die dekadente literatuur waar die erotiek as een van die belangrikste temas voortdurend ontgin word. Dit gaan nie soseer om erotiek as sulks nie, maar oor die gedrag van die mens as hy nie sy maskers op het nie. As emosie tussen seks en begeerte intree, sê die verteller, kom die nette af, nette wat aan die realiteit die idee van 'n illusie gee omdat dit die ware beeld verdring. Seks mag op geen moontlike manier vir die verteller met iets anders verwar word nie, daar mag geen begeerte bykom nie. Want die gevolg van die begeerte is immers die dogter Desiree! Seks moet bloot 'n genotvolle manier wees om 'n definitiewe meetbare einde te bereik. Die persoon word egter afgesluit met 'n net as daar emosies bykom; seks moet eerder eenvoudig wees en onder geen omstandighede tot verwarring of inspirasie aanleiding gee nie - Sondheim se "bloodlessness"?

Die erotiek as tema in die letterkunde en veral in kabaret is baie belangrik, veral omdat dit binne beperkte grense beskryf word. Juis daarom wil Sondheim ook die erotiek dekonstrueer om sodoende die romantiek as illusie ook te verbreek en die

realiteite daarvan en daaraan verbonde oop te vlek.

Die verteller verwys nou na alles as "lunacy". Al hierdie verwarring en emosionele assosiasies wat aan "liaisons" en aan seks gekoppel word, is vir die verteller 'n mal gier wat verby moet gaan. Hier kom Sondheim ook weer die konvensies by en hoop dat ook die beperkende konvensies sal verbygaan. Ook die verteller se eie waansin moet verby gaan.

Die verteller beweeg nou na haar derde minnaar, die koning van België in sy kasteel waar sy dan haar hoogste status bereik. Dit is interessant dat Sondheim steeds Europees bly in sy verwysings, meer spesifiek nog Romaans. Sowel Frans as Italiaans het Latyn as oertaal, en in België word die Nordiese en Romaanse tale by mekaar gebring. Frankryk en Italië is oer-Mediterreense lande en Latyn, as naskrif van Grieks, word as die moeder van die Europese literatuur beskou. Sondheim sê dus dat die kunstenaar moet terugkeer na die oerteks, na die begin van alles. In die klassieke tyd was gedigte altyd 'n romantisering van die werklikheid, maar deur terug te gaan na die oerteks, deur van vooraf te begin, kan die dekonstruering van die romantiek die waarheid blootlê. Dit sluit ook aan by die idee dat kabaret soms "debunking" kan word, 'n afbreek van alles in 'n poging om weer te kan probeer. Dit is dan ook een van die redes waarom die woord "liaison" in die slotreël nie eers voltooi word nie. Grobbelaar se idee dat die romantiek die dekadensie voorafgegaan het, word bevestig: baie ideale soos persoonlike vryheid, menseregte en sosiale gerigtheid het teen die einde van die eeu gerealiseer en die idealistiese romantiek was dus 'n kreatiewe en positiewe mag, maar dit was ook 'n manier om van die wêreld te ontsnap en die bande wat die mens met die wêreld verbind, te vernietig (Grobbelaar 1991: 49 - 50).

Die ontmoeting met die koning van België het elke keer deur 'n vals sierlaaikas plaasgevind. Let ook weer op na die gebruik van Frans deur "chiffonier". So word die Franse kant van België betrek. Die "false" sluit ook aan by "nets descend" en by alles wat nie-standhoudendheid aandui. Die oënskynlikheid en illusionêre van alles - en veral dan van die werklikheid - word hier direk aangespreek. Haar verhouding met die Belgiese koning is moontlik op twee maniere beëindig - dinge het letterlik "touchy" begin raak, te lyflik, te riskant, of irriterend, gespanne. As vergoeding het sy egter wettiglik 'n hertogdom gekry. Tog kan die "duchy" as metafories gesien word - dit skakel met die "daughter" van die daaropvolgende strofe. Daarom dan sekerlik ook die gebruik van die woord "untidy", haar eie slordigheid, maar ook die van die dogter, later, wat dieselfde soort lewe sal lei omdat sy so grootgemaak is, wat binne dieselfde grense haar lewe sal bedryf, die kunstenaar wat binne dieselfde konvensionele grense sy kuns gaan beoefen. Vanweë die slordigheid het sy die dogter Desirée genoem, wat direk aansluit by "desire". Ook die verteller self is skuldig aan die verwarring van seks en begeerte, want die dogter is immers die vergestaltung van die "desire".

Die volgende strofe neem die idee van die koning verder. Vroeër

dae het die wêreld onder beheer van die adel gestaan, hulle was die werkgewers, nie net aan hul eie arbeiders nie, maar ook aan kunstenaars aan die koninklike hof. Histories gesien is die mag wat die destydse konings gehad het, nou niks meer werd nie. Konings is vandag net 'n naam. Ook hier takel Sondheim die waardes af - tipies aan die aard van die kabaretteks. Ook die verteller is 'n amateur, maar het geseëvier deur haar vordering in status en versameling van aardse skatte. In hierdie wêreld van konings en seëvierende amateurs het sy haar kasteel gekry. Die mens bly in die meeste gevalle maar 'n amateur - in die kuns, in die erotiek. Die dekonstruksie verbreek weer eens die sintese van 'n geromantiseerde teks.

Hier werk die refrein vir die eerste keer herhalend. Herhaling het altyd die gevolg dat dit die cliché aktiveer. Omdat kabaret die werklikheid wil ontbloot, moet dit die cliché aktiveer, omdat die cliché die ewige waarheid wil weergee. Hierdie herhaling word in die tweede laaste strofe eers beëindig en die gedig sluit met 'n variasie van die tweede laaste strofe af. "Kings" word ook vervang deur "princes" (verminderde status) en "employers" weer deur "lawyers" (wat altyd weer vir iemand anders moet werk). Die prins is die afstammeling van die koning, sy produk, wat dan weer skakel met die "daughter", die produk van die minnares. Binne die metafoor van die gedig word die prins en die dogter by mekaar gebring. Die "lawyers" verwys na hulle wat hulle saak stel, ongeag wat die waarheid is, omdat die saak as sulks belangriker is as die waarheid. Die waarheid word aangepas vir sy eie doel. Weer eens ontmasker die kabarettis die illusionêre aard van die konvensionele teks, word dit gederomantiseer. Waarheid en illusie word finaal van mekaar geskei.

Die gedig eindig dan met die ontmaskering en verval wat voltrek word. Die woord self word nie eers voltooi nie, soos vroeër reeds genoem is. Die verteller merk eintlik nie haar eie agteruitgang nie; sy val liever aan die slaap, deels uit verveling, deels uit die wegvlug van die werklikheid. Daarmee ontsnap sy dan weer eens die werklikheid. Slaap is ook 'n skyndood, die illusie dat jy tog tydelik van die werklikheid ontslae kan raak.

Sondheim beskryf dus nie alleen die leë en vervalle wêreld van "onwettige" menseverhoudings nie, maar ook die verhouding tussen werklikheid en illusie. As kabarettis wil hy hê dat die kunstenaar sy "onwettige" verhouding met die illusionêre en geromantiseerde kuns moet beëindig, alles moet afgebreek word sodat daar nie eers meer 'n volle woord oorbly nie, sodat daar teruggegaan kan word na die werklikheid. Hoewel hy die konvensies weerspreek, wys hy al die illusies juis deur middel van 'n konvensionele teks uit. Ook die kunstenaar kan dus uiteindelik nie vry raak uit sy tronk nie, hy kan nie alle bande afskud nie, maar as kabarettis kan hy immers die volle waarheid uitbeeld sodat die illusie verbreek kan word en die dekonstruksie kan dekonstrueer. Deur sy metateks ontluister hy ook sy eie teks, op dieselfde wyse waarop die kabarettis die literatuur wil ontluister om ware gestalte aan die werklikheid te gee. Die "l'art pour l'art" word op sy beurt ook weer ontluister. Dit is

ook insiggewend om daarop te let dat die romantiek deur Grobbelaar beskou word as 'n manlike era waarin die romantiese held gekenmerk is as 'n viriele, egotistiese determinasie, terwyl die dekadensie die manlike realiteit verdring deur 'n meer vroulike sensibilliteit. Die dekadente skrywer skryf nie meer oor die lewe nie, maar oor 'n onttrekking aan die lewe. Daarom is die Byron-held vervang deur die fatale vrou wat die man sou domineer (Grobbelaar, 1991: 51). Sondheim stel 'n vrou aan die woord, 'n vrou wat as minnares baie aardse skatte van haar geliefdes gekry het, wat met voorbedagte rade haar doelbewuste verhoudings aangeknoop het om ook vir haarself iets daaruit te kry. Maar die "femme fatale" het in haar eie nette verstrik geraak en deur "untidiness" haar vernietigingsmag verloor.

Die musiek van die Sondheim-liriek is so deel van 'n oënskynlik onsingbare liriek dat dit 'n verdere dimensie aan die teks verleen. Die musiek werk van die begin af met 'n herhalende tema - anders as die geval met die teks. Die musiek werk dus ironiserend. Die sinisme van die teks word getemper deur 'n onderdrukte rustigheid in die melodielyn en die houtblasers, wat die herhalende motief speel, sorg dat daar 'n geleidelike opbou in die spanning is. Die retoriese vrae se musiek eindig telkens op 'n stygende noot, wat die vraag ondersteun. Die slaginstrumente wat die ritme aandui veroorsaak dat die idee van verval en disintegrasie spanning in die hand werk. Die "overstuffed" se musiek eindig vraend en die woorde voor die beletseltekens word gou afgebreek, ook in die musiek, en weerspreek dus oënskynlik die teks. Die vertolking deur Cleo Laine is deurentyd beheers, daar is geen aggressie nie en sy sing met 'n soort selfvoldaanheid wat daarop dui dat die verteller nie die volle konsekwensies besef nie, maar dat sy tog ook met haarself praat. Dit lyk of sy so weggevoer raak dat sy vergeet dat sy besig is om 'n verhaal te vertel, want sy onderbreek haarself gedurig met "Oh, where was I...?" Dit dui ook op die sinlose herhaling van elke liaison - net maar weer 'n tydelike verhouding. Dit sluit dan aan by die herhaling wat in die musiek verkry word. Dit is of die verteller in 'n soort droomwêreld inbeweeg, wat aansluit by die idee van die romantiek, en ook terseldertyd by die idee dat kabaretmusiek gewoonlik nie die teks ondersteun nie, maar dit eerder ironiseer. Die musiek is immers nie in dieselfde "berustende" trant nie; daar is te veel onderdrukte emosie wat gesuggereer word. Die klem wat sy op spesifieke woorde soos "acquired", "liaisons" en "comprehend" plaas, suggereer dat Laine haar teks ten volle verstaan. As die verteller dan ten slotte in die droomwêreld inbeweeg, gee die vertolker dit as sodanig weer met 'n sug. Sondheim het inderdaad daarin geslaag om 'n grootse werk te skep.

Die ander Sondheim-teks kan saam met die Schmidt-teks gelees word. Trouens, dit lyk of die Schmidt-teks, wat in 1981 verskyn het as deel van die musical *Madam*, 'n vrye vertaling van die Engelse teks is wat in 1971 verskyn het. Pieter-Dirk Uys het ook die Sondheim-teks in sy *Poggenpoel-susters* as slotlied gebruik. Die titel lyk alreeds na 'n vertaling, maar daar kan nie sonder meer gesê word dat dit wel die geval is nie. Dalk was dit net 'n moontlike inspirasiebron vir die madame, net soos die ander

madame in die Broadway-weergawe van *Cabaret* wat sing: "I'm the oldest woman alive". Dit skakel dan natuurlik ook weer met "Liaisons", wat 'n bevestiging is van die bestendigheid van sekere temas in kabaret. Dit herinner verder aan "Old-fashioned girl" soos vertolk deur Eartha Kitt, geskryf deur M. Fisher. Dit word boonop 'n netwerk van intertekstualiteit - verwysings na bekende persone soos politici en sangers, na bekende plekke, ensovoorts. In al die gevalle kyk die "femme fatale" terug na 'n lewe vol gebeurlikhede, erotiese belewenisse, politieke gebeure, vol sentiment en 'n dikwels dekadente leefwyse. Die enigste agtergeblewene is die "femme fatale" wat die storie vertel - en dan natuurlik ook die kabarettis wat skerp kyk en fyn luister om die storie te kan skryf. In meeste van die gevalle is daar 'n ek-verteller aan die woord sodat die leser eerstehandse inligting vermag, met natuurlik die nodige subjektieweite. Hierdie ek-verteller werk ook dekonstruerend. Sy is ook skepties teenoor die verburgerliking van idees en daar is talryke intertekstuele relasies.

Die tekste sal nie volledig bespreek word nie omdat dit so nou aansluit by "Liaisons". Slegs enkele aspekte sal uitgelig word. Die Engelse teks begin met 'n op die oog-af gewone stelling, terwyl die Nederlandse teks daarenteen begin met 'n uitroep, 'n uitroep van selfvoldaanheid eerder as van verbasing, en hierdie strofe is ook die refrein. Albei ek-vertellers borduur voort, roep gebeure in die verlede op, loop deur die hele spektrum van menswees. Die tweede reël van "Ik ben er nog" is effens verwytdend, dog ook trots: sy het dit immers alles oorleef. Die "femme fatale"-idee word versterk as die verteller haarself vergelyk met 'n "ouwe kat", 'n kat wat tradisioneel nege lewens het. Want "nietemin en ondanks dat" is sy immers nog hier om haar storie te vertel! Net soos in "I'm still here" (en "Liaisons") begin sy vertel van haar rykdom, haar tydperk in die villa aan die rykmansstrand Côte d'Azur met haar chinchilla, juwele en 'n skildery. Dit herinner natuurlik ook aan "Liaisons" se verteller met haar "fire-opal pendants" en "tiny Titian". In "I'm still here" verwys die verteller na die goeie tye as haar "plush velvet", maar ook na die slegtes as "pretzels and beer" wat sy ook oorleef het sodat sy haar verhaal kan vertel. Van die volgende strofe af konsentreer albei vertellers meer op die slegte tye sodat die leser juis kan weet hoe goed hulle tog alles oorleef het. Die Sondheim-verteller raak nostalgies as sy vertel van haar armoede - die koerante wat sy in haar skoene gesit het, die ukuleles wat sy bespeel het, haar drome wat verdwyn het, "but I'm here." Ook die Schmidt-verteller konsentreer op die slegte dinge, maar sy gee dit meer humoristies weer: arrestasie; verraad deur 'n sogenaamde vriendin wat in elk geval later haar verdiende loon gekry het toe sy gestik het aan 'n graat van die heerlike tarbotvis wat in die Noordsee aangetref word; aanhouding in Duitsland en 'n maand in die tronk. Die humor word vergroot deur die oordrywing. Sodoende verkry sy groter afstand van haarself - en objektiveer en vergemaklik die pyn wat al die gebeure moes meebring. Dit is in al drie die tekste die geval.

Sondheim se verteller sluit hierby aan en vertel verder van haar tye toe sy in pondokke moes slaap en van die welsyn afhanklik

was, maar ook geld met haar lyf moes verdien deur in haar kleinste onderklere vir 'n paar sent te dans. Daarmee word die erotiek weer betrek. Die humor bereik in hierdie strofe 'n hoogtepunt as sy vertel dat sy juis ook die slegste van slegte tye, naamlik die Depressie, oorleef het deur 'n groot finansier te ontmoet. Die dubbelsinnigheid en die humor wat dit tot gevolg het van die reël "In the Depression was I depressed?/Nowhere near" is 'n tipiese voorbeeld van waar kabaret werk met dubbelsinnigheid en die spel met woorde. Schmidt se verteller betrek in die volgende strofe ook die Bybel as interteks deur die verwysing na Job wat getrou gebly het aan God deur al sy swaarkry en armoede deur. Ook hierdie verteller bly trou, nie aan God nie, maar aan haarself. Daarom het sy haar ellende oorleef.

Sondheim betrek daarna die politieke spektrum deur die verwysing na Gandhi wat bekend was vir sy teenkanting teen geweld en hard gewerk het vir Indië se bevryding van Engeland. Hy het uiteindelik gesterf voordat die Indië wat hy in vooruitsig gestel het, kon realiseer. Hy kon nie oorleef nie; die verteller egter wel! Sondheim verwys ook na die geskiedenis van die Britse koningshuis toe die troonopvolger Edward van sy troon afstand gedoen het in ruil vir sy huwelik met die geskeide Amerikaanse vrou Wallis Simpson. Die verwysing hierna word egter oënskynlik ligtelik gedoen omdat die verteller nie die klem op hulle wil laat val nie, maar daardeur juis wil sê dat sy ook dit oorleef het: "And I'm here". Die verteller is baie in haar skik met wat sy alles beleef het, al die hebbelikhede waarmee mense hul so dikwels vir 'n kort tydjie besig hou tot die aardigheid verby is, soos byvoorbeeld die Chinese domino-dobbelspel vir vier mense, Mah-jongg, en die "Bathysphere" waar die seelewe geobserveer word. Al hierdie dinge toon aan hoe die verteller haarself ten volle aan die lewe en al sy verskillende fasette oorgegee het. Die Nederlandse verteller het nog veel meer te sê, boonop op 'n humoristiese wyse: sy is onder andere in Kopenhagen deur 'n Deense dramaturg onderhou sonder om met hom getroud te wees (dus 'n liaison!), is gemolesteer met hamerslae deur 'n arts in Middelburg en deur 'n makelaar in Woerden gebyt en deur 'n polisiehond wat hasjisj soek, agterna gesit. Met laasgenoemde verwysing word die dekadensie weer direk betrek; waarom sou die hond wat na hasjisj op soek was, haar gejaag het as sy nie die dwelm by haar gehad het nie? Hier tref die leser weer totale oordrywing aan, 'n aspek wat ook belangrik is by kabaret omdat oordrywing juis die werklikheid aan die kaak wil stel, aan die leser wil wys hoe die werklikheid lyk. Terselfdertyd werk dit hier ook humor in die hand.

Hierdie oordrywing is natuurlik ook eie aan parodie en die satire. Deur die verwysings word nie net die "femme fatale", die "ouwe kat" se oorlewingsvermoë bevestig nie; ook die satirisering en parodiëring van hierdie soort lewenswyse kom duidelik aan bod. Sondheim is 'n meester satirikus. Die volgende satiriese teks, "The ladies who lunch" uit *Company* verduidelik ook die satire in sowel "I'm still here" as "Ik ben er nog":

Here's to the ladies who lunch -  
 Everybody laugh.  
 Lounging in their caftans and planning a brunch  
 On their own behalf.  
 Off to the gym,  
 Then to a fitting,  
 Claiming they're fat.  
 And looking grim  
 'Cause they've been sitting  
 Choosing a hat -  
 Does anyone still wear a hat?  
 I'll drink to that.

Here's to the girls who stay smart -  
 Aren't they a gas?  
 Rushing to their classes in optical art,  
 Wishing it would pass.  
 Another long, exhausting day  
 Another thousand dollars,  
 A matinee, a Pinter play,  
 Perhaps a piece of Mahler's.  
 I'll drink to that.  
 And one for Mahler.

Here's to the girls who play wife -  
 Aren't they too much?  
 Keeping house but clutching a copy of Life  
 Just to keep in touch.  
 The ones who follow the rules  
 And meet themselves at the schools,  
 Too busy to know that they're fools -  
 Aren't they a gem?  
 I'll drink to them.  
 Let's all drink to them.

And here's to the girls who just watch -  
 Aren't they the best?  
 When they get depressed, it's a bottle of Scotch  
 Plus a little jest,  
 Another chance to disapprove,  
 Another brilliant zinger,  
 Another reason not to move,  
 Another vodka stinger -  
 Aaaahh - I'll drink to that.

So here's to the girls on the go -  
 Everybody tries.  
 Look into their eyes and you'll see  
                   what they know:  
 Everybody dies.  
 A toast to that invincible bunch -  
 The dinosaurs surviving the crunch.  
 Let's hear it for the ladies who lunch -  
 Everybody rise! Rise!  
 Rise! Rise! Rise! Rise! Rise! Rise! Rise!



(Sondheim 1988: omslag)

Die satire in hierdie teks het nouliks verduideliking nodig. Sondheim gebruik in "I'm still here" ook nog ander tekste. Hy verwys na die Amerikaanse president in 1929, Herbert Clark Hoover, maar betrek ook terselfdertyd J. Edgar Hoover, en hoe sy albei kon beleef en oorleef. J. Edgar Hoover was die voormalige hoof van die CIA wat geweldig teen kommunisme gekant was. Met sy onlangse dood is vasgestel dat die eens ruwe, manlike man, bekend vir sy toonbeeld van manlikheid, dikwels vroueklere gedra het en as transvestiet opgetree het. Hierdie gegewe maak die verwysing dat sy ook sy tydperk - en natuurlik ook sy jag op kommunisme - oorleef het, sy wat wel soms van kommunistiese sentimente aangekla is, meer humoristies, ironies en merkwaardig.

Dan verwys sy weer na die voorspoedige tye in die rykmansbuurte Reno en Beverly Hills. Ook die gebruik van "reefers" is dubbelsinnig: dit verwys na koelkaste, rifwerkers en daggasigarette en kan in die konteks van die liriek al drie betekenisse dra. Ook die "rest cures, religion and pills" het nie agtergebly nie, en tog het sy dit ook oorleef. Sy is aangesien as 'n koket, as iemand se ma, as "camp" ("an ironic or amusing quality present in an extravagant gesture, style or form". "Camp" is dus 'n liefde vir oordrywing, vir die kunsmatige en die onnatuurlike - Aucamp 1984: 87 - 88). Die "camp"-idee sluit ook nou aan by kabaret en die dekadensie. Sy het van die een beroep na die ander gesweef, "career from career to career". Sy het gelewe, het alles probeer wees en probeer doen, het probeer inpas en aanpas by alles wat die lewe bied, die lewe nagejaag. Net soos die verteller in die Nederlandse teks het sy rondgeswerf, dinge gesien. Die Nederlandse verteller betrek letterlik die hele Europa as sy verwys na Nederland, Frankryk, Griekeland, Denemarke, Ysland, Duitsland, Spanje, Italië, Engeland, Oostenryk. Humoristiese gebeurtenisse word met smaak vertel, byvoorbeeld die tsetse-vlieg in Londen wat by die doeane verby geglip het en haar gestee het, die trollie-bus in Rome waaronder sy beland het en oorleef het, die feit dat haar blindederm vier keer verwyder is. Ook sy het regerings sien kom en gaan, maar het oorleef. Die verwysing na haar landgenoot Willem Drees, wat nog leef, bring 'n interessante dimensie: hy moet versigtig wees, want hy het nie nege lewens soos sy, "de ouwe kat", nie.

Die Nederlandse teks het 'n kursiefgedrukte gedeelte wat 'n ander betekenis aan die teks gee, 'n betekenis wat by die Engelse teks nie so pertinent aan bod kom nie, naamlik dat iemand wat so baie dinge beleef het en so dikwels sy lewe op die spel geplaas het, op 'n oënskynlik onwaarskynlike en ironiese manier kan sterf, soos om byvoorbeeld deur 'n motor omgery te word. Die verteller bring hiermee 'n nuwe wending - ingewikkeld leef en eenvoudig sterf kan ironies hand aan hand gaan. Maar nou, nietemin en ondanks al die probleme, is sy nog hier om die verhaal te vertel: "wacht maar even liewe schat,/d'r zit nog leven in de ouwe kat!". Hier word die refrein en die herhaling wat daarmee saamgaan, gevarieer. Albei lirieke werk deurentyd met parodiëring. Daar word die spot gedryf met mense wat alles doen agter die mode aan.



Albei vertolkers dra hulle liedere met die nodige afstand wat die ou vrou reeds moet hê, voor, maar die Nederlandse vertolker, Jasperina de Jong, sit 'n humor by wat die lied 'n aangename ervaring maak om na te luister. Laine is meer ingetoë as De Jong (natuurlik omdat die teks meer ingetoënheid vereis), meer beheersd en minder emosioneel. Albei liedere se musiek sluit aan by dié van "Liaisons" en is goeie voorbeelde van hoe teks en musiek hand aan hand gaan in kabaret.

#### 4 Die aard van kabaretmusiek

##### (a) Inleiding

Komponiste van ernstige musiek het nog altyd neergesien op komponiste van ligter musiek soos walse en operettes. Eers later jare het die situasie begin verander, veral toe ernstige komponiste soos Britten, Schönberg, Debussy en Satie ook begin om hul hand aan hierdie soort musiek te waag. Ook Hubert du Plessis het sy hand aan die komponeer van lirieke gewaag, soos vroeër gesê is, en "Polderwykblues" van Aucamp word volgens Louis Preller beskou as die eensaamste musiek wat Du Plessis ooit geskryf het (Preller 25 September 1979). Hoewel die wêreld van Weill, Satie en Schönberg se "ligter" musiek elegant en gesofistikeerd is en nader aan die konsertsaal staan, is dit nog geen rede om op ligter musiek wat verder van die konsertsaal staan en eerder in die kleinkunsteater hoort, neer te sien nie. Aucamp skryf in 'n lesing oor "Wat is 'n (klassieke) kabaretlied?" dat die gemene deler van hierdie komponiste die trek na die speelse is. Britten het byvoorbeeld lirieke van W.H. Auden getoonset vir die Isherwood-Auden toneelstuk *The ascent of F6*. Dit het later Britten se *Cabaret songs* geword:

Is it prickly to touch as a hedge is  
or soft as eiderdown fluff,  
Is it sharp or smooth at the edges?  
O tell me the truth about love."

(Aucamp 3 Julie 1980: 1).

In sy toonsetting van Aucamp se "Die somer van Elvira", wat verwys na die rolprent *Elvira Madigan* wat die stadige deel uit Mozart se Klavierkonsert in C, K467 gebruik, wend ook Du Plessis hierdie musiek as tema aan, ook saam met temas uit *Tristan en Isolde* van Wagner. In sy "Trapsgewys of love's old sweet song" gebruik hy die musiek van "Love's old sweet song" as ironiese verwysing en by die verwysing na "Papillon d'amour" gebruik Du Plessis Schumann se "Papillons", wat deur die hele lied gehoor kan word. Hier is sowel die teks as die musiek meedoënloos (Preller 25 September 1979).

Mettertied het ook die Amerikaanse musical belangriker geword en het 'n ernstige komponis soos Leonard Bernstein 'n musical *West side story* geskryf, wat op die ou end beteken dat Josephine Baker saam met Wilhelm Backhaus en Franz List in een boek oor musiek hoort. Natuurlik is dit beter vir die ernstige komponis om met 'n literêre teks te werk. So het Juliette Gréco na Jean-Paul

Sartre gegaan om van sy poësie in die hande te kry om te sing. Sartre het haar aan die komponis Paul Misraki bekend gestel. Die gevolg was dat Grèco die koningin van die eksistensialisme geword het. Ander komponiste van ernstige musiek was byvoorbeeld Honegger met sy kabaretlied vir Damia, Auric se temaliëd vir "Moulin Rouge" en Milhaud se meesterlike ligte musiek (Stegmann 9 Augustus 1965). Bierbaum se *Deutsche Chansons* het onder andere vir Gustav Mahler geïnspireer om 'n teks van Li-Tai-Po se "Chinesisches Trinklied", vertaal deur Richard Dehmel, in sy *Das Lied von der Erde* op te neem. Hy het egter die vertaling van Bethge gebruik (Stegmann 14 Augustus 1965).

Komponiste soos Arthur Honegger en Darius Milhaud se werk is baie beïnvloed deur die Franse skrywer Jean Cocteau. Milhaud het byvoorbeeld 'n ballet met die naam *Le Boeuf sur le toit*, wat mens dadelik weer vierkantig in die wêreld van kabaret plaas, geskryf. Milhaud was opgewonde oor die jazz wat hy onder andere in Amerika gehoor het, en hy het die tango's, rambas en sambas van Suid-Amerika ingedrink, wat alles in sy ballet geïnkorporeer is (Boyden 1978: 481). *Le Boeuf sur le toit* is 'n werk van Cocteau en 'n kabaret met dieselfde naam het op 10 Januarie 1922 sy deure oopgemaak. Die gaste was onder andere Picasso, Braque, Tzara, Mistinguette, Brancusi, Ravel, Milhaud, Poulenc en natuurlik Cocteau self (Appignanesi 1975: 91). Poulenc, wat as een van die beste moderne komponiste van kerkmusiek beskou word, was lid van die Les Six wat in ongeveer 1920 in Parys begin aandag trek het. Hy was sewentien jaar oud toe hy met die werk van Satie en Cocteau kennis gemaak het en sy aanvanklike styl is bepaal deur die estetiese riglyne van Cocteau: toeganklik, pittig, bondig, bitsig met melodie wat harmonie en kontrapunt oorheers. Sy songs was music-hall-agtig met eenvoudige wysies, byvoorbeeld sy "Toréador", sy stel chansons "Cocardes", sy gewilde ballet vir Diaghilev, "Les Biches", en sy bydrae tot die Les Six se dadaïstiese "Les Mariés de la Tour Eiffel". Hy sou eers later sy bitsigheid en bon vivant-eienskappe verloor toe hy hom tot kerkmusiek gewend het (Jones 1990: kompakskyfaantekeninge). Dit is dus duidelik dat kabaret ook komponiste van ernstige werk aangespreek het. Ook Richard Strauss het soms van kabarettekste gebruik gemaak. Hy skryf aan Joseph Gregor: "A perfect poem by Goethe does not need music; in his particular case music weakens and detracts for the words." (Flinois 1991: kompakskyfaantekeninge). Dit bevestig Hennie Aucamp se idee dat die kabaretlied eers saam met sy musiek en vertolker 'n eenheid word.

Om volledig oor die aard van kabaretmusiek te praat, is natuurlik onmoontlik, want kabaret kan enige denkbare musiekgenre gebruik, afhangende van die teks. Uiteindelik hang dit dus weer van die teks af. Soms, in gevalle waar die musiek voor die teks geskryf word, is daar altyd 'n bepaalde ritme of patroon aan die musiek wat dit bruikbaar maak in kabaret. As mens byvoorbeeld luister na die musiek wat Marlene Dietrich sing, is die erotiek wat sy uitstraal, baie duidelik hoorbaar, Edith Piaf se musiek is net so rou soos die straat waaroor sy sing, Brel se musiek weerspieël sy ewige soeke na menslikheid en geluk.

Dit is ook interessant om spesifiek te gaan kyk na die kenmerke van *fin-de-siècle*-musiek, aangesien dit ook 'n belangrike invloed op kabaretmusiek kan hê (onthou dat kabaret juis tydens die eeuwending ontstaan het). Fritz Weber het 'n insiggewende opstel in *Fin-de-siècle and its legacy* oor hierdie tydperk se musiek geskryf. Hierdie tydperk se musiek val tussen die Romantisisme en Neue Musik en word gekenmerk deur 'n verskeidenheid style, skole en tegnieke. Tog was daar reeds tydens die Romantiek sekere komposisies wat al kenmerke van die *fin-de-siècle* getoon het, byvoorbeeld Beethoven se dissonante note in sy "Eroica" en sy laaste strykkwartette, Berlioz se delikate instrumentasie, Mussorgski se operas en sy morele konsepsie van kuns, en veral Wagner, wat die harmoniese deur na die nuwe eeu oopgemaak het. Tog het die uiteindelijke deurbraak eers tydens die eeuwisseling plaasgevind (Weber in Teich en Porter 1990: 216 - 217).

Musiek word beskou as 'n integrale deel van ons sosiale lewe. Die spanning tussen die individu en die samelewing was 'n belangrike aspek in die werk van die negentiende eeuse Duitse filosowe soos Schopenhauer en Nietzsche. Dit is dan ook nie toevallig dat baie komponiste juis hierdie filosowe se werke gelees het nie. Dit is ook juis tydens hierdie tydperk dat die aksent verskuif het van klassieke musiek na populêre musiek en danksy klankopnames kon treffers vir die massas gemaak word. Dit is dus logies dat hierdie aspek ook die klassieke komponiste sou beïnvloed. Theodor W. Adorno het gesê dat "inner-musical changes" as 'n "mode or reacting to society" beskou moet word. Dit het beteken dat die negentiende eeuse musiek vry geword het van streng formele maniere van uitdrukking, dat die klassieke simfoniese vorm begin disintegreer het en dat die tradisionele majeur/mineur harmoniese stelsel verander is. Daar is gebruik gemaak van meer "eksotiese" toonskale, byvoorbeeld deur Debussy, wat die heeltoon toonskaal intensief gebruik het en baie geëksperimenteer het met swewende en hangende akkoorde (Weber in Teich en Porter 1990: 217 - 220)

Dit is natuurlik voor die hand liggend dat hierdie eeu se industrialisasie en nuwe tegnologie ook die musiek sou beïnvloed. Die mens se poging om weg te vlug van die nuwe vrese en onsekerhede sou ook die komponiste aangryp. In Gustav Mahler se simfonieë word die werklike wêreld gekontrasteer met die komponis se anti-wêreld. Dit is asof mens Freud en Marx se bewerings in die musiek kan hoor; so ook in die werke van Scriabin, Elgar en Richard Strauss. In Mahler en Puccini se werk is die stem van die stedeling hoorbaar gemaak, word die moderne lewe deur polifoniese klanke uitgebeeld. Ook die revues en musicals het dieselfde simptome gehad (Weber in Teich en Porter 1990: 220 - 226).

Tydens die Romantiek was die natuur 'n gunsteling onderwerp vir komponiste. Tydens die *fin-de-siècle* het die natuur egter simbool geword van die anti-wêreld; ook nagmusiek het hiervan simbool geword. Daarom kan daar ook baie aspekte hiervan gevind word in die musiek van Schönberg, Webern, Delius en Debussy. Ook die feit dat die komponiste nou makliker kon reis en kennis kon maak met ander lande se musiek, het hul musiek beïnvloed. Maar

die mens in die musiek moes ook veg teen die dood, die noodlot en die wêreld met sy samelewings. So het Schönberg die musikale ekwivalent van Oskar Kokoschka se kuns geskep: mense "in their anxiety and pain" wat slegs agter hul fasades nog waarneembaar is. Die musiek was so vreemd en so anders dat konserwatiewe dokters in Wenen geglo het dat Schönberg se atonale "Pierrot Lunaire" (1912) die senuweestelsel sou aantast! (Weber in Teich en Porter 1990: 226 - 232).

Teen die laat 1920's het die eksperimentele aard van die musiek saam met die politiek begin stabiliseer en daar is opnuut na orde gesoek. Boonop het die diktatoriale regerings van daardie tyd hierdie avant-garde kuns begin onderdruk en na 1945 is die kontemporêre musiek sonder enige kontroversialiteite. Nou wil dit lyk of daar by hierdie eeuwisseling tog weer sekere kenmerke van die fin-de-siècle kuns kop uitsteek (Weber in Teich en Porter 1990: 232).

Daar is reeds verwys na die dissonante note by kabaretmusiek en atoniliteite van sommige werke. Ook kabaretmusiek is dus deur die dekadente *fin-de-siècle* beïnvloed.

## **(b) Tipes musiek**

Dit is opvallend dat sekere tipes musiek beter in kabaret werk as ander. Baie kabaretkomponiste maak dikwels van die tango gebruik, of die treurige wals, die dubbelpas, jazz. Enigiets is moontlik. Die satiriese liriek sal egter selde - en nie sonder rede dan nie - gebruik maak van 'n meesleurende wysie of 'n romantiese wals, terwyl 'n lied oor die mooi van die lewe en die liefde selde gebruik sal maak van musiek wat hartseer en ongelukkigheid uitbeeld. Daar sal egter wel na enkele vorme van musiek gekyk word, en omdat dit so 'n wye veld dek, sal net die wat die meeste gebruik word, aangeraak word. Dit is opvallend dat daar veral van die tango, die foxtrot, blues, die mars en die wals gebruik gemaak word, asook heelwat elemente van jazz-musiek. Dit is op die ou end die ritme van die soort musiek wat by die ritme van die teks moet pas wat die soort musiek wat gebruik word, gaan bepaal. Musiek wat sterk ritmies is, is dan seker die mees aanvaarbare keuse. Voorbeelde van sterk ritmiese musiek is die wals, die minuet, polka, foxtrot, tango, blues en mazurka.

### **(i) Tango**

"The tango is the dance of the Devil. It's his favourite. He dances it to cool off. His wife, his daughters and his servants get cool that way." (Satie 1982: 39).

Dit is interessant om te sien dat die tango die musiekvorm is wat die meeste in kabaret en kabaretverwante werke gebruik word. Die moontlike rede daarvoor is vroeër reeds genoem: watter ander soort musiek kan so na aan erotiek en selfs wellus kom?

Die geskiedenis van die tango is nie baie bekend nie. Daar is ook vroeër gesê dat die ontwikkeling van kabaret in Suid-Amerika nie los te maak is van die tango nie. Maar selfs nie eers die

oorsprong van die woord is baie seker nie. Daar is baie gissings en niemand kon nog met enige sekerheid sê nie, maar volgens die nuutste navorsing wil dit lyk of die woord 'n vervorming is van "shango", die Nigeriese god van donder en die storm, die heer van die membranofoon. Die tango moes dus uit Afrika via Spanje en slawehandel in Suid-Amerika beland het. Die idee dat die tango onder prostitute en misdadigers ontstaan het, is dus ook nie waar nie; hulle het dit net later gebruik. Dit bestaan as musiekgenre lank reeds voordat daarop gedans is. Die dans word bepaal deur drie elemente: 'n swart musikale element, die milonga en die habañera as katalisator. Die milonga is gestruktureer as een musikale sekvens van ag 2/4-mate met een gematigde en onbepaalde gerekte beweging, een kwynende en klaende toon en leen hom uitstekend vir die sing van die "contrapunto", 'n tweespraak van vraag en antwoord wat uit strofes van vier agtlettergrepe verse bestaan. Die milonga is sterk beïnvloed deur die kontradans en die Kubaanse habañera (Labraña en Sebastián 1990: 1 - 17).

Die habañera het 'n 2/4-maat en het in Kuba aan die begin van die 19de eeu ontstaan. Die oorsprong lê in die ou Spaanse kontradans wat op sy beurt weer beïnvloed is deur die Venesiese "frottola" uit die 15de eeu. Dit is interessant om te sien dat die habañera weer terug is na Spanje - via Kuba - en dat dit vir Bizet geïnspireer het om sy *Carmen* te skryf - weer eens intertekstualiteit! Die tango is later oorgeneem deur die prostitute in die bordele van Buenos Aires, maar ook deur die kabarette. So is die tango natuurlik ook na Parys, en het eintlik 'n mode daar geword; trouens, dit was een van die "la belle époque"-grille: die tangokleur en -klere was 'n intense rooi broekrok waarby daar tussen die bene 'n soort gestileerde lendedoek gehang het. In die jare twintig is Kurt Weill (*Mahagonny*), Igor Stravinsky (*l'Histoire du Soldat*), Sergei Eisenstein en Ernst Krenek (*Johnny spielt auf - Johnny opent het bal*) deur die tango geïnspireer en dit in hul werke gebruik. Die woord was van groot belang by die tango, net soos dit ook nie emosioneel tot sy reg sal kom sonder 'n menslike stem nie. Dit het weer aanleiding gegee tot die ontwikkeling van die gesingde tango (Labraña en Sebastián 1990: 17 - 36).

"Vanuit 'n musikologiese oogpunt gesien neem die tango die uitingvorm van die nuwe milieu oor. Terselfdertyd bereik die besadiger tegniek uit die salonne die volksbuurt en maak 'n einde aan die bruisende karakter wat kenmerkend van die tango geword het" - Carlos Vega. Dit is 'n opsomming van die evolusie van die tango. Die strofiese struktuur van die tango is vasgestel op sestien mate per koeplet en vyf koeplette per tango. Die 2/4-maat verander geleidelik na 'n 4/8-maat. Gespeel deur 'n jazz-orkes verkry dit ryk-geskakeerde klanke. Mettertyd begin die tango uit die kabarette in Suid-Amerika verdwyn en kom ander musiekstyle in gebruik. Baie mense wend hulle nou tot jazz. Tog was daar 'n goue tydperk vir die tango - die 1940's tot ongeveer 1955, toe 'n staatsgreep teen die demokratiese regering in Argentinië ook die tango laat taan (Labraña en Sebastián 1990: 36 - 50).

Maar iets wat betekenis het, laat hom nie sommer net dooddruk nie. Astor Piazzola begin opnuut die tango na die mense toe bring, en die feit dat die spook van die *la belle époque* weer herleef het, is aan hierdie uitnemende komponis te danke. Die Argentyne benader die tango via die tekste en nie via die dans nie - anders as wat baie mense mag dink. Dit lei dan ook tot die ontstaan van die tango-luisterlied. Omdat die tango-luisterlied handel oor gefrustreerde liefde, maar ook oor gelukkige liefde, is daar baie moontlikhede tot teerheid en hartstog; om menslike onvolmaaktheid en eie vergissinge, pyn en verdriet te erken, gee ook geleentheid tot sang, nie net tot swyg nie. Alles word ingegee deur die klanke van die 2/4-maat. Die tango en sy karakter, die instrumente, die ritme en die pyn wat die geluid van die bandoneon voortbring, vorm deel van die melancholie wat ook saam met die teks gaan; ook die erotiek, die seksualiteit van die mens, word deur tango-klanke oorgedra. In 1906 skryf die anargistiese digter Alberto Ghirardo: "Sy wieg haar liggaam, oorgegee aan ekstase, asof 'n abstraksie, op die maat van 'n habañera of 'n tango, die opperste sintese van volkse wellus." Die tango het dus ook te make met gevoelens, sensualiteit, pyn en verdriet, temas wat skering en inslag by kabaret is (Labraña en Sebastián 1990: 50 - 83).

Dit bring mens ook dan weer eens by die vrou uit. Baie mense beskou die tango as iets manliks, omdat die woorduitgang -o in Spaans manlike lidwoorde neem. Maar die vrou is meer as die muse vir die hartverskeurende verse oor liefde en jaloesie; sy is alomteenwoordig in die tango. Die tango was aanwesig in die filmwese, die teater, die prosa. Veral die prosa van Jorge Luis Borges en Manuel Puig was deurspek met die taal van die tango. Ook in poësie en natuurlik musiek was die taal van die tango teenwoordig: Milva en Plácido Domingo het opnames gemaak van tango's; Domingo het selfs noukeurig by die porteño-uitspraak gebly (Labraña en Sebastián 1990: 84 - 137).

'n Voorbeeld van 'n egte Suid-Amerikaanse tango-luisterlied is "Cafetín de buenos aires" oftewel "Kroegje in Buenos Aires":

Als kleine jongen keek ik vanaf de straat naar je  
zoals naar dingen die je nooit zult krijgen,  
met mijn neus tegen het raam  
in een blauwe kou  
die ik pas later  
beleefde als mijn leven...  
Je was een school voor alles  
Je schonk mij, jochie vol verwondering,  
de sigaret, geloof in mijn dromen  
en hoop op liefde.

Hoe zou ik je vergeten in dit klaaglied,  
kroegje in Buenos Aires,  
want jij bent het enige in mijn leven  
dat op mijn moeder leek...  
In je wonderlijke mengeling  
van beterseters en zelfmoordenaars  
leerde ik filosofie...dobbelen...pokeren...

en de wrede poëzie  
van niet meer over mezelf na te denken.

Je gaf me in goud een handvol vrienden,  
die mijn dagen nog steeds verlichten:  
José, met zijn fantasieën...  
Marcial die nog steeds gelooft en hoopt...  
en de schriële Abel, die ons ontviel  
maar nog steeds mijn voorbeeld is...  
Aan jouw tafeltjes die nooit vragen stellen  
hulde ik op een avond om mijn eerste desillusie,  
en begon mijn verdriet,  
verdrong ik mijn jaren  
en gaf me over zonder strijd.

(1990: 157).

Daar is heelwat ander voorbeelde van kabaretmusiek wat op die tango-ritme geskryf is. Aucamp se "Ricardo en Dolores: 'n Tango" is deur Enrique Breytenbach getoonset, en die tango-musiek gee 'n soort melancholiese gevoel aan die lied. Kurt Weill het baie van die tango in sy musiek gebruik gemaak, byvoorbeeld "Was die Herren Matrosen sagen" uit *Happy end*, "Die Zuhälter-Ballade" uit *Dreigroschenoper* en die "Matrose-tango" uit sy *Berlin theatre songs*. Dit is dus duidelik dat die tango met sy erotiek en ook gepaardgaand melancholie (♩.♩♩♩) goed inpas in die genre van kabaretmusiek.

## (ii) Blues

Blues is kenmerkende musiek van Amerika, veral van die Amerikaanse Negerlied. Dit is 'n stadige lied wat vanaf 1911 bekend begin raak het en bestaan uit drie reëls met vier mate elk, die tweede reël byna 'n herhaling van die eerste en die geheel volg dan die vasgestelde akkoord-sekwens (Jacobs 1980: 51).

Voorbeelde van kabaret- of chansonmusiek wat in die bluesritme geskryf is, is Kurt Weill (teks: Brecht) se "Alabama-Song" uit *Mahagonny*:

Oh, show us the way to the next whisky bar,  
Oh, don't ask why, oh, don't ask why,  
for we must find the next whisky bar  
for if we don't find the next whisky bar  
I tell you we must die! I tell you we must die!  
I tell you, I tell you, I tell you we must die!

Oh! Moon of Alabama,  
we now must say goodbye,  
we've lost our good old mamma,  
and must have whisky oh, you know why.

Oh! Moon of Alabama,  
we now must say goodbye  
we've lost our good old mamma,



and must have whisky, oh, you now why.

(Bladmusiek *Brecht-Weill song album: 9 - 12*).

Die musiek, in C mineur, het ingewikkelde harmonieë en is baie dissonant geskryf. Hierdie dissonante klank dra by tot die skrynende woorde. Selfs die inleiding begin dissonant om die luisteraar voor te berei op die ironie van die teks. Hy maak oktaafspronge en ongewone intervalle om die element van teenstrydigheid ook deur die musiek oor te dra. Die futiliteit en moedeloosheid van die teks word deur die mars-agtige tempo aan die einde van die strofe weergegee om die lewensgang te parodieer. Die refrein het 'n melodieuze regterhand wat die geweldige ekspressiewe aard van die strofe verminder, terwyl die linkerhand die mars voortsit. Die semitoonwisseling in die baslyn bring 'n onrustigheid na vore en die melodie en begeleiding verskil aanmerklik. Hiermee word die idee van onsekerheid en verskeurdheid van die spreker in die teks bevestig. Weill het dus hierdie teks getoonset met musiek wat die teks volkome ondersteun en dieselfde ironieë en futiliteite van die teks oordra. Die feit dat dit in die blues-ritme geskryf is, onderskryf die hartseer en gevoel van onvermydelike noodlot van die menslike bestaan.

Ook Nataniël het 'n lied oor blues geskryf, "Blues is jou Ma", wat ook die invloed daarvan op Afrikaanse kabaret bevestig. Ook sy "Roses en jazz" sluit by hierdie tendens aan (Nataniël 1991: 30, 87). Aucamp se "Polderwyk blues", getoonset deur onder andere Johan Stemmet en Hubert du Plessis, asook sy "Boemel-blues" sluit ook by hierdie tendens aan.

### (iii) Wals

Die wals het eers in die 19de eeu bekend geraak. Dit is in drietyd geskryf en kenmerkend daarvan is die harmonie wat slegs deur een akkoord vir elke maat bewerkstellig word. Daar is meer as een soort wals, byvoorbeeld die vrolike en elegante Weense wals, maar ook die hartseer "valse triste" (Jacobs 1980: 430, 442). Veral laasgenoemde kan handig in kabaretmusiek gebruik word. Kurt Tucholsky het dikwels die walsvorm gebruik; so ook is Edith Piaf se liedere dikwels in die wals-ritme. Interessant genoeg gebruik die meeste egter die stadiger wals. Piaf se lied "Sous Le Ciel De Paris" (Under Paris Skies) gebruik die wals wat op gematigde tempo gespeel word. Die teks is deur Jean Drejac (vertaling: Kim Gannon) en die musiek deur Hubert Giraud:

Stranger beware, there's love in the air  
under Paris skies,  
Try to be smart and don't let your heart catch on fire.  
Love becomes kind, the moment it's Spring,  
under Paris skies,  
Lonely hearts meet somewhere on the street of desire.  
Parisian love can bloom, High in a skylight room,  
Or in a gay café,  
Where hundreds of people can see.  
I wasn't smart and I lost my heart under Paris skies,



Don't ever be a heart broken stranger like me.  
 I fell in love, Yes, I was a fool,  
 For Paris can be so beautif'ly cruel.  
 Paris is just a gay coquette,  
 who wants to love and then forget.  
 Stranger beware, there's love in the air.  
 Just look and see what happened to me  
 under Paris skies,  
 Watch what you do, the same thing can happen to you.

(Piaf-bladmusiek: 69 - 72).

Die wals is stadig en effe statig, basies eenvoudig, met nostalgie en verlange. Dit weerspieël die oënskynlik eenvoud van die teks wat gaan oor die invloed van Parys op mens: die romantiek wat onwillekeurig deel van jou word as jy in Parys is, die liefde wat homself aan jou kom opdring, en die feit dat jy niks daaraan kan doen nie. Die wals neem die onvermydelikheid wat Parys bring, met hom mee, jou eie wil ondergeskik aan die musiek en aan Parys. Die feit dat die stadige wals gekies is, skep die gevoel van romantiek, van liefde, maar ook van die pyn wat daarmee saamgaan. Die majeur-mode skep die gevoel van vreugde, maar omdat die vreugde kortstondig is, is die tempo stadig.

Ralph Harvey skryf op plaatomslag van *The very best of Edith Piaf* dat sy die vermoë gehad het om woorde en musiek so oor te dra aan haar gehoor dat sy onmiddellik emosioneel met hulle kontak gemaak het, al was hulle nie Franssprekend nie. Sy het haarself aan hulle gegee en elke optrede van haar was terapie vir die gehoor; hulle kon ontslae raak van hul skuldgevoelens en laste, haar variasie van die klassieke Griekse katarsis. Maar sy het hulle nodig gehad vir haar eie voortbestaan, vir die voeding van haar eindelose energie. Dit gee sy weer in hierdie lied van Parys en van die liefde.

Ook Hennie Aucamp se liriek uit *Slegs vir almal*, "In hierdie wye, droewe land" is in 'n meesleurende walstempo deur Lettie Pretorius getoonset. Die effek op die luisteraar is bykans dieselfde as in die Piaf-geval - en albei wil bloot lewensfeite uitlig en bevestig. Dit is interessant dat dit dikwels gebeur dat die komponis - bewustelik of onbewustelik - gewoonlik die majeur-toonaard gebruik as hy 'n lewensfeit wil konstateer. Aucamp self sê dat die wals deel van die fin-de-siècle-wêreld was, moontlik veral vanweë die feit dat Johann Strauss, die verpersoonliking van die Weense walslewe, kort voor die eeuwending oorlede is. Ander komponiste soos Schönberg en Richard Strauss het hom nog onthou deur onderskeidelik 'n verwerking van *Die Keiserwals* en die grootse en smagtende walse in *Der Rosenkavalier*. Mens kan ook net let op die gebruiksfrekwensie van die woord wals in Aucamp se werk (Aucamp 1993: 17).

#### (iv) Mars

Die mars is gewoonlik in 4/4-tyd (stadig) of 2/4 of 6/8-tyd

(vinnig) (Jacobs 1980: 250). Militêre musiek gebruik dikwels die marstempo. Dit is die rede waarom Tucholsky se "Das Leibregiment" 'n mars is, want dit maak juis 'n aanklag teen oorlog. "Non, Je Ne Regrette Rien" is ook 'n mars - die stapritme weerspieël die onvermydelike gang van die lewe self.

#### (v) Foxtrot

Annie M.G. Schmidt het 'n Nederlandse musical *Foxtrot* geskryf en een van die bekendste chansons in die foxtrot-ritme is sekerlik Marguerite Monnot en Georges Moustaki se "Milord", wat veral deur Edith Piaf bekend gemaak is. Dieselfde teks is ook deur Rosa Keet in Afrikaans vertaal en is voortreflik deur Amanda Strydom vertolk. Hierdie vertaling is deur Bunny Lewis:

Come on, get wise, Milord,  
her lips tell lies, Milord,  
The girl that you adored  
has found some other guy.  
She just got bored Milord,  
now you're ignored, Milord,  
Deep down inside your pride  
won't let you say "Good-bye",  
That Southern Bell, Milord,  
has got a heart of ice,  
Love can be hell, Milord  
as well as Paradise.  
You met her at a Ball,  
her lips were ruby red,  
Her lazy Southern drawl  
soon turned your noble head,  
You swore you'd never part  
tho' you lived far away,  
How could you know her heart,  
like other hearts would stray.  
Come on, Milord, and let life rip,  
Milord, be sure there's plenty more  
of loving to be done,  
There's chicks to meet Milord,  
with lips as sweet Milord,  
And hearts to make and break,  
before the race is run,  
So hit the town, Milord,  
come on and be my guest,  
We'll turn it upside down  
and devil take the rest.  
(Come on, get rest.)

(Piaf-bladmusiek)

Hierdie foxtrot wat begin in F-majeur vertel die verhaal van die prostituut wat die teleurgestelde geliefde probeer troos, vir hom sê dat dit weer en weer gaan gebeur en dat hy liever troos moet kom soek by haar, die prostituut. Wanneer daar 'n G-kruis in die musiek kom, raak die toonaard vreemd aan F-majeur wat dan die musiek beklemtoon. Wanneer sy sy herinneringe oproep, verander

die toonaard na F-mineur, wat onmiddellik weer 'n hartseer klank inhou. Die prostituut bly deurgaans positief, want die lewe gaan aan. Hierdie positiwiteit word deur die majeur-toonaard weerspieël.

Kurt Weill wend die musiek in sy "Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse" op in insiggewende manier aan. Daar is drie sprekers aan die woord: die dogter Polly Peachum, vader Peachum en moeder Peachum. Die ouers wil niks van Polly se kriminele geliefde Mackie Messer weet nie. Die pa is baie meer emosioneel as die moeder, wat die einde van die verhouding reeds kan sien kom en ter wille van haar kind se geluk probeer optree teen die misdadiger. Polly open die lied op 'n vrolike manier terwyl sy vrae vra. Elke vraag word vergesel van musiek wat 'n styging toon en dus ook vraend eindig. Die moeder is meer morbied as Polly en sing in A-mineur. Sy is meer ernstig en maak gebruik van herhalings. Die dualiteit in die gebeure word deur die A-mol in die baslyn gesuggereer. Die pa toon minder gevoel vir Polly en is meer blymoedig as sy vrou. Hy klink trouens baie soos die dogter, maar hy bly in die mineur, om sy kommer teenoor haar naïwiteit te laat deurskemer. Hy is soos die musiek wat hom begelei: militêr, dreigend. Die konflik tussen die drie persone word effektief uitgebeeld deur die musiek. Soos gewoonlik met Weill se musiek, ondersteun die musiek nie net nie, dit interpreteer terselfdertyd.

### **(c) Instrumente**

Instrumente bepaal die toonkleur en die timbre van 'n stuk musiek. Saam met die ritme en die soort musiek, kan die soort instrumente wat gebruik word, dikwels vir die luisteraar sê of hy besig is om na 'n chanson of kabaretmusiek te luister of na 'n kunslied, jazz of 'n goedkoop ligte liedjie. Die instrumente wat veral gebruik word, is die akkordeon (veral in die Franse chanson, omdat dit 'n nostalgiese klank voortbring as dit korrek gespeel word), die klavier, die ghitaar en die viool. Dit is baie selde dat daar van 'n groot orkes gebruik gemaak word - bowendien sal die sanger nie dan baie hoorbaar wees nie - en akoestiese instrumente moet baie subtiel aangewend word. Daar is egter ook gevalle waar 'n groot orkes gebruik word. Ook die saksofoon word soms aangewend as die musiek 'n jazz-inhoud het. Die ontspanne en joviale gevoel wat deur jazz geskep word, kan baie goed in kabaret werk. Dit kom dus uiteindelik daarop neer dat dit 'n salonorkes is wat gedemp genoeg speel om die sanger hoorbaar te maak, maar ook hard genoeg om die sanger te ondersteun. Dit het byvoorbeeld te dikwels gebeur dat Hildegard Knef se orkes haar soms oordonder het. Die probleem kan natuurlik ook by die balans tydens die opname lê. Brel, Piaf en Milva is baie goed hoorbaar bo hul orkes uit. In 'n paar kabarette van Nataniël was die orkes soms so oordonderend dat hy nouliks hoorbaar was.

### **(d) Vorm**

'n Lied word tradisioneel beskou as enige kort vokale komposisie. Daar is verskillende vorms wat die lied kan aanneem. Die

strofiese lied, byvoorbeeld, gebruik dieselfde musiek vir elke strofe, terwyl 'n variasie daarvan ook voorkom deurdat daar kontrasterende elemente is, byvoorbeeld: strofe een en drie in die mineur en strofe twee in die majeur. Soms is daar geen musikale herhalings nie, veral by ballades. Terugkerende temas kan byvoorbeeld sekere karakters voorstel, terwyl 'n lied ook meestal in die resitatief voorgedra kan word of gesing-praat word (Boyden, 294). Normaalweg word sekere strofes herhaal. In die geval van die chanson byvoorbeeld kry ons dikwels herhalings van musikale temas, veral dan in die refrein. Hierdie herhalings is belangrik, omdat herhaling 'n sekere uitwerking op die luisteraar het. Die refrein kom gewoonlik aan die einde van elke strofe voor, maar is aan baie wisseling onderhewig. Soms kan 'n lied met sy refrein begin. Soms word die refrein net twee maal gesing, boonop met variasie. Daar is dus geen vaste vorm nie en die teks sal op die ou end die komponis lei om die vorm van sy komposisie te bepaal.

Herhaling het aanvanklik die effek dat dit 'n sekere gedagte beklemtoon. Na die eerste of tweede herhaling word die beklemtoning nie meer so belangrik nie, want dan word die refrein dikwels 'n cliché. Dit is dan juis hierdie cliché wat so belangrik is in kabaret. 'n Gedagte is aanvanklik beklemtoon omdat dit belangrik is. As die luisteraar of leser egter hieraan gewoond geraak het, verdwyn die eintlike belangrike idee en ignoreer die leser feitlik die refrein. In die geval van kabaret egter word die refrein dikwels in 'n vorm van variasie voorgestel, of op so 'n manier gedoen dat die ou waarhede skielik weer nuut word, dat die cliché skielik weer sy geyktheid verloor en nuwe betekenis kry. 'n Voorbeeld waar 'n cliché gebruik word en nuwe betekenis kry, is onder andere die refrein in Aucamp se "Die Kaap was eens Hollands: hoese, hoese... in *Teen latenstyd* (1987: 37) of in sy "Soap Opera" met sy variasies van "Baa, baa, black sheep" uit dieselfde bundel (p. 14). Die gesegde dat die Kaap weer Hollands is as alles weer normaal begin verloop, kom dadelik in die leser se gedagtes op, maar hier word dit ironies gebruik: Die Kaap "was" eens Hollands; nou is niks meer reg nie ("Had die Here nog beheer..."). Die cliché word ironies.

In Robert Long se lied "Jesus redt" gebruik die skrywer die nou reeds wêreldbekende woorde "Jesus saves" en gebruik hierdie woorde dan in die volgende refrein: "Jesus redt, Jesus redt/Alle mense opgelet/Jesus redt, Jesus redt/enkel deur 't gebed". Hierdie refrein word vier maal herhaal, maar op so 'n ironiese wyse dat hierdie woorde wat al by mense verbygaan, skielik nuut word, want in hierdie lied red Jesus inderdaad nie. Die christendom kry hier die skuld vir geweld omdat heidense volke oorwin moes word, vir mense se skuldgevoelens, die feit dat seks sonde is, dat die Katolieke kerk voorbehoedmiddels verbied; ja, "de Paus, de Kerstman, Sinterklaas/zij zijn al eeuwenlang de baas/en eeuwenlang al even dwaas" (Long 1987: 28). Die cliché word inderdaad nuut.

## 5 Ten besluite

Hoe weet die luisteraar dus waarna hy luister, veral as die taal

vir hom onverstaanbaar is, byvoorbeeld in die geval van 'n chanson? Onbewustelik sal hy luister na die tempo, ritme en instrumente, en natuurlik die stemkleur en uitvoering self. Kurt Weill se Amerikaanse verblyf het aan hom die Amerikaanse musiek geleer, daarom gebruik hy dit dikwels, maar enige soort musiek kan gebruik word. Jannie du Toit het by 'n ATKV-somerskool oor kabaret gesê dat musiek so 'n wye begrip is dat dit moeilik binne kabaret af te grens is, maar hy het dan tog probeer om sekere aspekte van musiek ten opsigte van kabaret uit te lig. Die belangrikste is die emosionele waarde wat die musiek saam met die teks en vertolking op die luisteraar het. Dit moet 'n sekere sfeer van die menslike bestaan beskryf. Hy lig dan sekere "vereistes" uit. Hy sê dat die komponis presies moet weet wat die teks wil sê (dit impliseer dan natuurlik dat die teks voor die musiek geskryf word) sodat hy musiek kan komponeer wat in diens van hierdie gedagte staan. Hy moet ook onthou dat sang gestileerde spraak is en sy komposisie moet so na as moontlik aan die spreektaal kom. Die vertolker kan natuurlik hier baie help en baie foute verdoesel. Dit is ook uiters belangrik dat die frasiering van die vertolker korrek moet wees, want die vertolker moet die musiek in die rigting van die spreektaal laat beweeg. Iemand soos Yvette Guilbert het na aan perfekte frasiering gekom deur ook haar sang af te wissel met praatsang. Frank Sinatra het gesê dat hy nooit in sy lewe gesing het nie; hy het net fraseer (Du Toit 1989: ATKV).

Natuurlike spraakfrasiering werk steeds die beste. Die woorde moet deurleef wees. Kabaret is 'n eerlike kunsvorm en verdra nie onverteerde werke nie. Die gehoor duld nie bedelaars nie. Die akkoorde van die musiek moet die krag daaraan gee sonder om dit te ingewikkeld te maak. Dit is ook makliker as 'n komponis wel kennis het van byvoorbeeld harmonie. Om kabaretmusiek van ander te onderskei bly moeilik, maar daar moet onthou dat die musiek op 'n verhoog gebruik moet word. Hier moet die musiek nie noodwendig die teks aanvul of ondersteun nie, maar eerder ook as interpreteerder gebruik word. Die musiek hoef nie altyd saam met die teks te stem nie - dit kan ironiserend of parodiërend werk. Een so 'n voorbeeld van musiekparodie is Johannes Kerkorrel se weergawe van "Wat 'n vriend het ons in P.W.", waar hy reeds bestaande en bekende musiek gebruik maar 'n ander teks daarby gebruik. Die gehoor ken die oorspronklike lied en oorspronklike teks, en luister na die "nuwe" weergawe met hierdie teks in gedagte. Dit veroorsaak dat die uitwerking van die boodskap van Kerkorrel se lied dubbeld so swaar op die gehoor val. In die Duitse kabaret het dit gebeur dat 'n kabarettis Bizet se bekende "Habañera" uit *Carmen* gebruik het, maar ook 'n ander teks daarvoor geskryf het. Dié teks was gebaseer op die Jode, en met die swerwende sigeuners van die oorspronklike teks in hul agterkoppe, het ook die swerwende Joodse volk in 'n nuwe lig kom staan (Du Toit 1989: ATKV)

Daar is volgens Du Toit verskille tussen dramatiese en epiese musiek, tussen musiek vir opera en musiek in die verhalende styl. By dramatiese musiek intensifiseer die musiek die woorde, dit handhaaf die boodskap, dit illustreer en dit dien die musiek om 'n sekere situasie te skep. In epiese musiek stel die musiek

self ook 'n standpunt, dit tree dikwels tussenbeide en dit lê die teks verder uit. In die geval van kabaret val die musiek eerder in die epiese kategorie (Du Toit 1989: ATKV).

De snob die liever eclipseerde  
En paartjies innig klevende  
Gaan naar Beethoven's Zevende  
Of Mahler's Lied der Erde

Als die eerste tonen klinken  
Uit de heil'ge instrumenten  
Komen eeuwigheidsmomenten  
Waarbij zielen gaan verdrinken  
In gewijde contemplatie  
Maar helaas der Muzen gratie  
Treft ook het, wier reputatie  
Eist dat zij in adoratie  
De concerten hier beluisteren  
Alhoewel het machtig fluisteren  
Van de stem der eeuwigheid  
Met hun smaak en aanleg strijd

Musiek!  
Publiek!

(Van Tol, "Concertgebouw" in Klöters 1991: 174).

"Wanneer lied leven wordt houdt op het leven lied te zijn" - Paul van Ostaijen (1955)

## HOOFSTUK 6

"En so kom ons aan die einde/van 'n aand vol 'troebel pret'-/want 'troebel pret' is - met permissie - die somtotaal en definisie/van hierdie hoerkind: KABARET." - Hennie Aucamp (*Die benefiet voorstelling* 1993: epiloog)

Colin Wilson moes sekerlik ook aan kabaret gedink het toe hy gesê het "He is an outsider because he stands for truth." Want kabaret is 'n straatkind, 'n outsider met sy skadukante, sy sinisme, sy kritiek, sy kommentaar. Ook sy makers was uit die straat - inderdaad die hoerkind, die so dikwels verworpene, die immerteenwoordige vergestaltung van skuld, van die gewete. Dit is hierdie hoerkind wat ons kwaad maak, op ons gevoelens speel; dit is hierdie hoerkind wat ons altyd herinner aan onself, aan die mens, aan die werklikheid, aan die waarheid. Dit is hierdie kind wat ons harte in ons lyf laat omdraai omdat ons onself sien. Dit is hierdie kind wat vir die waarheid staan.

Om hierdie uitwerking op die samelewing te hê, moet kabaret dus kommunikeer, om die waarheid aan die luisteraar en leser oor te dra, moet dit met die luisteraar en leser praat. Die vermoë om te kommunikeer is in alle kunsvorme belangrik en die kunswerk is hoofsaaklik gebaseer op konvensies wat die kunstenaar en, in die geval van drama die gehoor, deel. Dit benodig natuurlik spesifieke vaardighede wat deur die gehoor aangeleer moet word (Esslin in Walder 1990: 126). Indien die gehoor nie hierdie tekens en konvensies van die dramaturg (of kabarettis) raaksien nie, gaan hy nie die kommunikatiewe aspek daarvan verstaan nie. Enige kuns is voortdurende kommentaar oor mense se gewoontes en morale en sluit dus 'n sosiale invloed ook in.

Dit is belangrik om eers te gaan vasstel wat die doel van kuns oor die algemeen is. Literêre kabaret maak deel uit van die hele spektrum van literatuur: poësie, drama en prosa. Want literêre kabaret wil ook gelees word. Daar sal afsonderlik gekyk word na die aard van die kabaretteks as leesteks, maar kabaret as drama en as kuns (dus die artistieke funksie) en die gepaardgaande kommunikatiewe aspek is ook belangrik. Andersins het kabaret nie die reg om voort te bestaan nie; dit moet immers iets sê. Omdat kabaret so tussen genre-vorms sweef, wil dit lyk of dit tog 'n paradigma op sigself is, 'n vorm wat uiteindelik met sy eie konvensies werk, konvensies wat deur die publiek aangeleer moet word sodat hy die boodskap kan verstaan.

Jurij Lotman sê in *The structure of the artistic text* die volgende van kuns: "Art is inseparable from the search for truth." (Lotman 1977: 15). Hy sê voorts dat kuns 'n vorm van kommunikasie is. Hierdie kommunikasie skep 'n band tussen die ontvanger en die kunstenaar. Elke stelsel wat kommunikasie tussen twee of meer individue ten doel het, kan as taal gedefinieer word. Hierdie taal word op 'n sekere wyse georganiseer sodat dit sin maak, want kuns is 'n spesifieke manier van kommunikasie. Wanneer daar inligting oorgedra word,



vind daar enkodering sowel as dekodeering plaas. Hierdie "reëls" vir die spreker en die luisteraar is iets wat verwerf moet word. Die betekenisvolheid van die boodskap sal dus uiteindelik van die ontvanger se vermoë om hierdie boodskap te dekodeer, afhang. By verbale kuns soos die letterkunde word gewone en natuurlike taal omgesit in 'n sekondêre taal, die taal van kuns. Dit veroorsaak dat kuns die mees ekonomiese en kompakte manier is om inligting oor te dra, om te kommunikeer. Nie-verbale kuns soos musiek werk weer met ander kodes en konvensies (Lotman 1977: 1 - 23).

Kabaret met sy poësie en musiek is nes enige ander literêre werk dus 'n taaluiting en kommunikasieproses tussen outeur en leser/hoorder. Dit het ook sy eie enkodering en dekodeering wat moet plaasvind sodat die boodskap verstaanbaar gemaak kan word. Boonop bestaan kabaret uit verbale en nie-verbale kodes, wat beteken dat daar baie van die kabarettis sowel as die publiek se vermoë om hierdie kodes te ontsyfer, verwag word. Die eise wat gestel word, is dus besonder hoog. Dit is waarskynlik die rede waarom Wim Ibo glo dat kabaret net voor 'n "intelligent publiek" tot sy reg kom!

Ook Ayn Rand het oor kuns gefilosofeer. Vir haar is kuns se doel die bevrediging van 'n menslike behoefte en dus deel van sy voortbestaan. In die mens se poging om gelukkig te wees, in sy soeke om vas te stel hoeverre hy self sy lewensdoel kan kies en kan bereik, vra hy vrae oor die fundamentele aard van sy werklikheid. Om die bewuswees van sy bestaan in fokus te kry, het die mens hulp nodig, 'n krag wat hom kan help om dié bewustelike fokus te omlin. Hierdie krag kan wel deur kuns aan hom gegee word, omdat kuns 'n selektiewe herskepping van die werklikheid volgens die kunstenaar se eie metafisiese waardeoordele is. Kuns is dus die konkretisering van die mens se metafisiese vrae, dit is die onvervangbare medium om die menslike ideaal oor te dra (Rand 1975: 17 - 211). Indien kabaret kuns is, is dit ook die konkretisering van die mens se vrae - en slaag juis kabaret nie by uitnemendheid daarin om die mens se vrae en probleme heeltyd onsentimenteel aan hom oor te dra nie? In so 'n mate dat die mens kwaad of geaffronteerd voel omdat die kabarettis so verskriklik naby aan die mens se vrae, probleme en vooroordele kom?

Daar sal derhalwe gekyk moet word na die relevansie van kabaret as kunsvorm. Want waarom kon dit sedert 1881 bly voortbestaan? Waarom bly dit ook in Suid-Afrika aanhou knaag en knaag aan mense, waarom raak mense so kwaad daarvoor, of so lief daarvoor? Want óf jy haat dit óf jy't dit lief, maar dit laat jou nooit koud nie, soos Casper de Vries tereg in *Hello, Suid-Afrika* gesê het. Daar sal gekyk word na die relevansie van die teks sowel as van die musiek, van die kabarettis sowel as van die vertolker.

Dit is nie alleen die kabaretteks wat kommunikeer nie. Ook kabaretmusiek moet kan kommunikeer soos wat enige ander musiek kommunikeer. Linda Hutcheon sê in haar insiggewende werk *The politics of postmodernism* dat musiek met die gehoor kommunikeer deur eenvoudige herhalende melodieë (Hutcheon 1990: 9). Die komponis van die lirieke in die kabaret moet hierdie idee van

kommunikasie in gedagte hou as hy sy toonsetting skryf.

Net soos in sommige skrywers se verhale, kan die storievertelling in kabaret gesien word as meer as die blote weergee van 'n eie private belewenis; dit verstewig die kommunikatiewe band tussen die verteller en dit wat hy binne sy historiese, sosiale en politiese konteks sien. Boonop is dit ook daarom intektekstueel (Hutcheon 1990: 51).

# 1 Artistieke relevansie - Kabaret as Kuns

Omdat literêre kabaret aansluit by sowel die letterkunde as die drama, is dit vanselfsprekend dat dit 'n artistieke plig teenoor die samelewing het. Om kuns te kan wees, moet dit immers iets oor die menslike kondisie sê, anders dien dit geen doel nie. Daarom moet daar sprake van kommunikasie in 'n artistieke sin wees. In sy artikel "Kabaret as kommunikasiemedium" in *Communicare*, sê Stephan Bouwer dat daar deesdae algemeen deur die semiotici en resepsieteoretici aanvaar word dat 'n kunswerk se betekenis nie as losstaande geskrewe woorde of voorgespeelde verhoogmimiek kan bestaan nie. Dit ontstaan as gevolg van konfrontasies, onder andere toeskouer/opvoering, kyker/film en leser/teks. Hierdie betekenis ontstaan dikwels en onwillekeurig binne historiese, kulturele en institusionele kontekste. Dit veroorsaak dat die betekenis eers na die kommunikasieproses ontstaan. In 'n genre (of paradigma) soos drama - waarby kabaret dan aansluit - wat intrinsiek opvoeringsgerig is, is daar ook naas die skrywer 'n "klos" ander senders: choreograaf, vertolkers, dekor- en kostuumontwerpers, rekwisiteur, komponis, regisseur, beligtingsmeester, en so meer. Die boodskap kan dus gesamentlik of in verskillende kombinasies weergegee word (Bouwer 1990: 13 - 14).

Keir Elam en William Dodd voer aan dat die gehoor eintlik die inisieerders van die hele teatrale kommunikasieproses is. Die gehoor word daarmee nie 'n passiewe ontvanger van die boodskap (-pe) nie, maar aktiewe deelnemers aan die kommunikasieproses. Daarom gee hy applous, fluit hy, lag hy, bly hy stil, roep hy uit. Hierdie terugvoering beïnvloed die aard en wese van die boodskap. In vele opvoerings - veral in kabaret, maar ook in die pantomime, kinderteater, ensovoorts - word die gehoor selfs regstreeks aangespreek en om advies gevra. Hulle raak dus verbaal betrokke. In kabaret kan gehoorbetrokkenheid soms tot 'n geterg, 'n gekoggel en uitjouery lei. Dan moet die uitvoerende kunstenaar gewoonlik sy teks aanpas om dit nog te "red". Dit is suiwer tweerigtingverkeer wat kenmerkend van die teatrale kommunikasieproses is, asook die oënskynlike outeurloosheid wat mag voorkom (Bouwer 1990: 14).

Ook die kwessie van geraas, byvoorbeeld gehoes, gefluister, gevroetel, uitloop - in 'n kabaretruimte is daar dikwels ook nog die geklingel van wynglase en eetgerei - beïnvloed die kommunikasiesituasie. Boonop is daar ook geraas van die spelers self, die rondskuif van rekwisiete, die geritsel van kostuums. Die verhoogsituasie is dus 'n heel besonderse kommunikasieproses. Daar is die fiksionele wêreld wat tot stand gebring word deur die

dramatiese gebeure, die vertolkende kunstenaars wat al spelende besig is met ingewikkelde kommunikatiewe transaksies. Hierdie verrigting "verbreed" dan deur die bykoms van die gehoor wat nie net passiewe voyeur is nie, maar aktiewe deelnemer (Bouwer 1990: 14).

Soos gesien speel kabaret veral voor kleiner groepe mense af en word dit dikwels as randliteratuur beskou. Dit gebeur egter soms dat werk wat nie vir die hoofstroomteater geskep is nie, deel daarvan word, byvoorbeeld die werk van Brecht en Weill. Dit werk vrylik binne die konvensies van kabaret. Die tekste is hoogs episodies en propageer proletariatese of sosialistiese sentimente. Die songs is eksperimenteel en 'n vermenging van atonaliteit, folklore en jazz (kenmerkend van die fin-de-siècle se musiek). Die singende toneelspeler - eerder as die soet bel canto-sanger - is daarmee ook as kabareteksponent gevestig (Bouwer 1990: 16).

Sender-ontvanger-konfrontasies gaan bepaal of die boodskap sneuwel, sluimer of onmiddellik ter harte geneem word. Al besing kabaret die proletariaat se angste en klagtes, het dit 'n salon-sfeer: dit wil beskaaf protesteer. Boonop is die persoon wat die kabaret bywoon, masochisties van aard omdat hy gegésel wil word. Sommige Suid-Afrikaanse kabarette word al hoofstroom. Pieter-Dirk Uys met sy revues wat na kabaret buig kan bevestig dat sy aanbiedings hoofstroomsanksionering verwerf het, veral deur die kabinetslede wat deur hom gesatiriseer wou word (Bouwer 1990: 16).

Kabaret is 'n mengsel van verskillende soort kuns en die episodiese aard daarvan is bevredigend omdat die regisseur eindelose moontlikhede het om in die diskoers in te gryp. Bouwer gee dan sy eie definisie: Kabaret is 'n vermaaklike aanbieding waarin jy probeer om, deur naasmekaarstellings, die gehoor tot nadenke te stem (Bouwer 1990: 20).

Die teater is die enigste plek waar die hele spektrum van menslike belewenisse saam betrokke is: die liggaam, artefakte, musiek, literêre uitdrukkings, ensovoorts (Eco in Walder 1990: 115). Hier het ons dus die totale proses van produksie, oordra en resepsie van tekste deur individue of groepe, wat weer 'n bepaalde verwagtingshorison by die kyker skep. Hierdie kyker se sosio-kulturele kode maak dit vir hom moontlik om die kommunikatiewe tekselemente te dekodeer, waarvan die kennis van die taal sekerlik die belangrikste onderdeel is (Segers 1979: 25 - 28). Die dramatiese genre vereis natuurlik ook dat die dramaturg - of kabarettis dan - nooit sy aandag mag verslap nie, want hy moet aanhoudend sorg dat die toeskouer bybly omdat hy nie terug kan blaai nie (Van den Bergh in Segers 1979: 70).

Coenie de Villiers lig die aspek van kabaret as alternatiewe kommunikasiemedium verder in *Communicare* uit deur 'n parallel met die New Journalism te trek. Albei is verhale wat oorgedra word en waarop kommentaar gelewer word, albei is openbare besit en deel van ons samelewing, albei teer op die samelewing, albei wil vermaak. In albei gevalle moet die tekste gelees word teen die

agtergrond van vorige argumente en definisies, byvoorbeeld dat kabaret dikwels politiek is, kritiek is teenoor sosiale gebreke, ensovoorts. By sowel kabaret as New Journalism het ons 'n toneelmatige konstruksie, realistiese dialoog, gewoonlik die derde persoonsverteller, die dokumentasie van alledaagse trivialiteite, interne monoloë, karakterisering, omissie en personalisasie. Albei reflekteer die spesifieke stand van die kultuur op daardie tydstip (De Villiers 1992: 21 - 30). Kabaret is dus inderdaad 'n moet vir die samelewing om hulle met die waarheid te konfronteer, maar dit moet deurentyd op 'n artistieke wyse hanteer word.

Dit is natuurlik nie net die literêre teks wat kommunikeer nie. In sy inleiding tot *Omdat ik zoveel van je hou* skryf Jacques Klöters dat die lied die psigiater van die gewone man is. Die lied wil die luisteraar gelukkig maak, hom iets toesing wat hyself voel of dink maar nie so mooi kan sê nie; die lied bring sy verlangens onder woorde. Die chaos en drama van die menslike bestaan word in die lied gereduseer tot klein, oorsigtelike, ligte en verteerbare brokkies (Klöters 1991: 5). Dieselfde kan ook van die artistieke aard van kabaret en die kabaretlied gesê word, want die publiek word gekonfronteer met dinge wat hyself voel of dink, of soms nog nie eers aan gedink het nie. Kabaret kan dan ook as die psigiater van die gewone man gesien word. As Casper de Vries 'n baie komiese toneel skets sodat die mense die humor in die lewe kan raaksien, en hierdie komedie word opgevolg deur 'n gevoelige vertolking deur Elsabé Zietsmann van David Kramer se "Botteltjie Blou" oor die lewe van die bergies in die Kaap, voel die luisteraar inderdaad of sy lewe momenteel tot stilstand kom, want 'n oomblik van waarheid in die lewe word so gestol dat jy met die ontsetting in die lewe gekonfronteer word. Daar is in 'n vorige hoofstuk verwys na Stephan Bouwer se regie van "Op die Hartstog-Boulevard" en sy interpretasie van "Die lewe is 'n Grenshotel", vertolk deur Laurika Rauch en Jannie du Toit. In hierdie hele toneel vind 'n insiggewende kommunikasieproses plaas, want die kyker is bewus van die voorstelling van die soldaat sowel as van die lied en lyftaal wat daarmee saamgaan. Hy assosieer die twee met mekaar om dan met skrik die werklikheid waar te neem. Dit werk dadelik met die leser se emosies, maar ook sy intellek omdat hy vrae oor oorlog gaan begin vra.

'n Interessante voorbeeld van so 'n artistieke oomblik oor kuns is die Duitse kabarettis Karl Valentin se twee tekste "Gesprek by die fontein" en "Die Brandnetel" ("Die Brennessel"). Eersgenoemde is vertaal deur Peter Horn, met sy kommentaar daarby, terwyl Arnold Blumer die tweede teks vertaal het.

### **Gesprek by die fontein**

- B: Hoekom bou mens dan fonteine?  
 A: As 'n soort sieraad - om dit te beskou.  
 B: Vir wie?  
 A: Wel, vir die inwoners van ons stad.  
 B: Maar sê vir my, hoe lank bestaan daardie fontein al?  
 A: Ek glo sedert 1860, dit wil sê amper honderd jaar.  
 B: Maar dan het tog sekerlik almal in München daardie

fontein al gesien.

- A: Wel, dis 'n kwessie van smaak, iets wat so mooi is, kan 'n mens twee of drie keer sien.
- B: Twee of drie keer, ja, maar sulke ou inwoners van München, of veral dié wat naby die Sendlingertor bly, moet tog reeds moeg wees om na die fontein te kyk.
- A: Vir die mense van München alleen is dit natuurlik nie gebou nie, maar hoofsaaklik vir die vreemdelinge.
- B: Nee, dis nie waar nie, die vreemdes kom nie vanweë die water na München toe nie, maar vanweë die bier.
- A: Dis ook waar.
- B: Vir my het 'n vreemdeling nog nooit gevra nie: "Sê vir my, waar kan mens hier 'n fontein sien?" - Almal het vir my gevra: "Waar is die Hofbräuhaus?"

*Horn se kommentaar:* 'n Heeltemal alledaagse ding soos 'n fontein, waaroor geeneen van die twee sprekers ooit nagedink het nie, wat hulle dus sien asof dit vir die eerste keer is, word uit 'n bekende ding 'n onbekende ding; maar omdat dit nou iets heeltemal vreemds word, begin hulle te verstaan wat 'n fontein is, en wat die doel van 'n fontein is: die hele onsin van die menslike bestaan en die betekenis van die kuns, as nuttelose maar noodsaaklike bestanddeel van die absurde bestaan van die mens word sigbaar agter al die misverstand in die gesprek." (Horn 1968: 63).

### **Die brandnetel**

"As mens hierdie woord lees, dink jy dadelik aan 'n brandnetel. Die brandnetel behoort nie tot die soogdiere nie, maar tot die plante. Dit is 'n oeroue gewoonte om van brandnetels tee te maak, die sogenaamde brandneteltee, wat ook gebruik word om te drink. Vandag gebruik 'n mens die brandnetel om te lees, vroeër het die brandnetel eenvoudig gegroei, vandag "verskyn" dit. Die geneeskundige eienskappe van brandneteltee kom natuurlik net na vore as 'n mens die plant "brandnetel" kook, nie die koerant *Brandnetel* nie. Nie dames nie, maar regtige ganse hou baie van brandnetels en beskou dit as 'n lekkerny. Of ganse hulle tonge, kele, maens, derms en gansholle verbrand as hulle brandnetels vreet, is nog nie heeltemal seker nie. 'n Roos het dorings en steek, die brandnetel daarenteen het geen vuur nie, maar brand nogtans. As 'n roos geen dorings sou gehad het nie, sou dit nie kon steek nie; watter soort botaniese teenstrydighede is dit? (Uit brandnetelvelsels is reeds materiaal gemaak waarvan opruiende onderklere vir dames vervaardig is!!!) 'n Brandnetel het ook simboliese waarde: as kunstenaars met lourierkranse vereer word, dan behoort brandweermanne, sê nou maar tydens 'n brandweerfees, met kranse van brandnetels vereer word.

"Ek self het brandnetels as teenmiddel teen diefstal gebruik. Ek verstrek hiermee die volgende inligting: Op 'n lappie grond naby die stad het ek 'n huis. Rondom die huis is daar 'n reuse blomtuin met allerhande soort wonderlike blomme (g'n kunsmatiges nie, maar werklikes), my

tuin pryk in kleurryke prag. Maar omdat die blomme so mooi was, het mense dit altyd weer afgepluk. Toe kry ek die slim plan om geen blomme meer te plant nie, maar net nog brandnetels. Die prag het nou wel verdwyn, maar die stelery het ook opgehou. Dat ek my deur hierdie oorwegings die afguns van alle blomtuiniers op die hals gehaal het, dit weet ek, maar daardeur het ek ook die polisie se las (Afdeling Blommediefstal) verlig. As ek sou moeg word om na brandnetels te kyk, dan plant ek seidissels, en in plaas van my waaksame hond sal ek krimpvarkies in my tuin sit, en boonop kruisbessiestruike. Wat sou 'n mens dan nog uit my tuin kon steel? En daarmee is alles oor die brandnetel gesê."

Valentin gebruik in albei gevalle vervreemdingstegnieke en slaag daarin om aan sowel die fontein as die brandnetel 'n nuwe betekenis te gee. Albei is so alledaags dat niemand ooit werklik enige vrae daaroor gevra het nie, maar nou, asof vir die eerste keer, kry hierdie oënskynlik nuttelose dinge 'n nuwe dimensie. Hy slaag daarin om op artistieke wyse gewone dinge weer ongewoon te maak, om die cliché se geyktheid weg te neem en weer op 'n ander wyse die ewige waarheid daarvan te beklemtoon.

Tegniese aspekte dra natuurlik ook tot hierdie artistieke proses by. In *Met permissie gesê* van Hennie Aucamp gebeur dit op 'n stadium dat die M.C. en Gade op die voorverhoog opkom en pleitend rondkyk. Die lig verdof en vier sangers kom op. Hulle is in spookagtige skemerlig gehul. Die een is ongeskonde, die ander drie vermink. Een verminkte het net een been en staan op krukke, een het albei bene verloor en sit in 'n rolstoel en die ander een het arms en bene verloor. Die sanger vertel dan die verhaal van 'n bepaalde soldaat terwyl die lig sterker op die betrokke val (p. 31). Hierdie spookagtige lig dra by die kyker 'n gevoel van vrees en verskrikking oor as hy die verminkte soldate sien. As daar boonop oor elkeen se lot gesing word, word die kyker hom toenemend bewus van die pyn en grusaamheid van oorlog en laat hom met 'n gevoel van deernis vir alle soldate agter. Hierdie waarheid van die verskrikking van oorlog word dan tegnies, musikaal en literêr via die taal van die kommunikasieproses op 'n artistieke wyse aan die publiek geopenbaar en sal niemand in die gehoor kan koudlaat nie. Die gehoor word daarna gekonfronteer met die volgende lied deur die soldate ("Lied van die Verminktes"):

*Lig op ongeskonde soldaat:*

Met ledemate ongeskonde  
is ek weer terug uit daardie hel:  
maar in my gees suis die mortiere,  
en in my hart sit die skrapnel.

*Koor van vier soldate, steeds in skemerlig:*

Elders val die lentereëns  
en roep die voëls die more;  
maar hierdie aarde is verhard,  
sy vrugte doodgebore.

*Lig op soldaat tussen krukke:*

Ek wou my ingraaf in die aarde  
 teen koeëls wat bontspring en ontplof;  
 my been lê op die veld vergete  
 maar ek bestaan nog: God sy lof.

*Lig op soldaat in rolstoel:*

Nou rol ek daaglik deur die strate,  
 verskrik, of ek sirenes hoor.  
 Ek praat my moed in; word 'n pantser  
 wat reguit na hul bene spoor.

*Koor van vier soldate:*

Elders val die lentereëns  
 en roep die voëls die more;  
 maar hierdie aarde is verhard,  
 sy vrugte doodgebore.

*Lig op totaal verminkte soldaat:*

Van my is oor dié hokie mensvleis  
 ('n skaam en skamel nagereg)  
 wat in die skuiling van die brein  
 sy bittereinde end-uit veg.

*Lig op almal: sanger en koor:*

Elders val die lentereëns  
 en roep die voëls die more;  
 maar hierdie aarde is verhard,  
 sy vrugte doodgebore.

(1980: 31 - 32).

Hierdie teks herinner aan die verhaal van Gustav Aschenbach in Thomas Mann se *Tod in Venedig* (1912). Aschenbach, 'n bekende Duitse skrywer, gaan in Venesië vakansie hou. Hier sien hy vir Tadzio, 'n Poolse seun, en die kind se skoonheid fassineer hom en maak 'n passie in Aschenbach wakker wat hom voortdryf tot sterwens toe. Daar breek 'n cholera-epidemie in Venesië uit en almal verlaat die stad, maar ten spyte van die moontlikheid dat hy kan sterf, bewaar Aschenbach hierdie "geheim" op dieselfde wyse waarop Venesië haar eie geheim oor die epidemie probeer bewaar. Ten spyte dus van die akute aanwesigheid van die dood, wil Aschenbach nie uit die stad padgee nie en sterf hy terwyl hy die skoonheid van Tadzio, wat byna soos die goddelike Hermes op die rand van die see bly staan, aanskou. Albei karakters word natuurlik ook metafore vir onder andere die kunstenaar en sy kuns, die passie vir die kuns wat die kunstenaar gevange hou, die "beauty" van sy skepping maar ook van die wêreld, want "beauty alone is lovely and visible at once...So beauty, then, is the beauty-lover's way to the spirit." (Mann 1986: 48).

Tadzio is natuurlik ook binne die "gay discourse" waarbinne die verhaal afspeel, die Adonis-figuur, die perfekte manlike skoonheid. Hy as jeugdige perfekte skoonheid staan teenoor Aschenbach met sy ouderdom en gebroke skoonheid - "volmink", volmaak teenoor vermink, wat aansluit by Aucamp se bundel



kortverhale met dieselfde titel.

Die "beauty of death" is reeds van die begin van die verhaal af aanwesig: in München stap hy onder andere na die begraafplaas, 'n storm begin broei, "the mortuary chapel, a structure in Byzantine style, stood facing it (the stonemason's yard), silent in the gleam of the ebbing day." (Mann 1986: 3 - 4). In sy bespreking van hierdie verhaal sê Erich Heller Venesië "is a city built by the very Will to Power in honour of Death", die dood wat ook in die clowneske optrede van die musikant aanwesig is (Heller 1958: 106). Hierdie idee van die "eroticism of death" is baie kenmerkend van die *fin-de-siècle*. In sy toonaangewende werk oor hierdie tydperk, *The Romantic Agony*, sê Mario Praz onder andere dat "Beauty and Death" soos twee susters lyk, albei is gevul met "corruption and melancholy and fatal in its beauty - a beauty of which, the more bitter the taste, the more abundant the enjoyment". Dit is asof die onmiddellike aanwesigheid van die dood die liefde opnuut inspireer en 'n nuwe passie daaraan gee. Die kunstenaars van hierdie era se werk was dikwels 'n mengsel van pyn, korrupsie en sterwe, "a sterile contemplation, the subject matter voluptuous with gory exoticism" (Praz 1933: 31 - 289).

In die aangehaalde Aucamp-teks word die verhaal van die soldate in die oorlog en dit wat van hulle oorgebly het - liggaamlike en geestelike verminking - vertel. Die oorlog self word nooit eers genoem nie, wat impliseer dat dit enige oorlog kan wees. Die ongeskonde soldaat sal altyd in sy gees in daardie hel van oorlog wees, want sy gees het gesterf en sy hart is vir ewig verwond. Juis hy wat oënskynlik die minste letsels dra kry die minste simpatie van die samelewing na sy terugkeer. Hoewel hy uit die hel van oorlog terug kon kom, duur die hel hier voort, want sy gees dra nog die skrapnel. Die soldaat met die krukke het sy been agtergelaat op die slagveld, ook hy is "dood", maar hy besing nog ironies God se lof omdat hy nog bestaan. Watter soort bestaan het hy nou, daarna? Ook die soldaat - geobsedeerd en byna waansinnig - in die rolstoel "besing" dit wat van hom oorgebly het: sy rolstoel wat beangs deur die strate rol. Maar dis veral die verminkte soldaat wat met ironie die leser/hoorder hard slaan: "('n skaam en skamel nagereg)". Hier sluit die Aucamp-teks direk aan by die "gay discourse" - die soldaat verteenwoordig volgens hierdie diskoers - en in Aucamp se werk - die sterk, manlike Herakles-figuur; in hierdie teks is al die soldate "vermink", selfs die een wat liggaamlik ongeskonde is, want hy is in sy siel vermink. Elke sanger vertel die soldaat se verhaal op 'n objektiewe manier. Sodoende word elkeen se verhaal met groter objektiwiteit vertel - Sondheim se "cold and bloodless"-tekste?

Die verwysing na die dood (in verskillende gedaantes) kom oral in die liriek voor: "verminking", "mortiere" (mortis = dood), "skrapnel", "ingraaf in die aarde", "koeëls", "sirenes", "bittereinde end-uit veg"; veral die refrein is belangrik, want die tema van die dood word drie maal herhaal in "sy vrugte doodgebore". Die dood is vir die soldaat 'n immerteenwoordige aanwesigheid, dikwels onbewustelik omdat hy nie daaraan wil of



durf dink nie. Daarom moet hy die "beauty" uit die dood haal as hy wil oorleef. Dit is die rede waarom hy homself in die aarde "begrawe" asof hy dood is, maar terselfdertyd kan hy dan ook vlug van die verskrikking van wat op die aarde aangaan. Hier is die "dood" of skyndood dus 'n verlossing, 'n "beauty" wat tot oorlewing kan lei. Te midde van al die verskrikking, vrees en verontmensliking begin die lentereëns val, begin die voëls die dag aankondig, maar dit gebeur elders, nie nou hier waar die soldate is nie, God word geloof, daar word steeds vir die lewe geveg tot die bittereinde toe, al het daar niks anders meer oorgebly nie. Die "beauty" is dus wel aanwesig, ook in die titel met die verwysing na "lied", maar dit is reeds gedoem, omdat die vrugte van die aarde doodgebore is. 'n Soldaat kan homself boonop doelbewus van die idee van "beauty" en "death" afsluit ter wille van oorlewing, want dit is juis die afsluiting daarvan wat dalk sy behoud kan wees, anders gaan hy mal word. Tog kan die afsluiting daarvan self ook tot waansin aanleiding gee, juis omdat hy die werklikheid ignoreer. Dit sluit dan weer aan by Baudelaire en Louw wat vertel dat veral die soldaat die massa skok en versteur deur sy vegetatiewe bestaan. Hy is reeds veroordeel deurdat hy soldaat is.

Die soldaat as metafoor vir Suid-Afrika en die Suid-Afrikaner met sy geskiedenis, politiek en alles wat daarmee saamgaan, is 'n deurlopende verwysing in Aucamp se werk. Die soldaat is egter ook die metafoor vir die geskonde erotiek, waaruit ook die beeld van (politieke) chaos duidelik sigbaar is. Hierdie teks, veral binne sy konteks, bou hierdie metafore van die soldaat verder uit. Aanvanklik word "Die lewe is 'n grenshotel" (deur 'n prostituut) en "Guns are free in Angola" (deur die soldate), wat aan mekaar geskakel word deur die parodiese liriek "Laat staan sulke dinge laat staan", gesing. Die dreigende troffelgerommel laat die M.C. verskrik reageer as die beseerde soldate binnekom. In "Guns are free in Angola" word die verminking in "Lied van die verminktes" reeds voorafgegaan deur die verwysing na "('n voorsmaak van verminking: jou regter vir jou land)". Die verletterliking van hierdie uitdrukking veroorsaak dat die ironie en parodie skreiende afmetings aanneem, want in die daaropvolgende liriek het die soldate letterlik ledemate vir hul land verloor. Na "Guns are free in Angola" volg daar dialoog as drie skinkborde deur Voortrekkermeisies opgedra word: een met 'n gipskop van 'n Voortrekker, een met 'n model van die uitgestorwe dodo en een met die kop van die Kaapse leeu. Die M.C. en sy gade moet vrae van een soldaat hieroor beantwoord. Die ooreenkoms tussen die drie voorstellings is dat almal tot die diereryk behoort, maar twee is reeds uitgestorwe: die dodo en die Kaapse leeu, terwyl die Voortrekker 'n bedreigde spesie is.

Die rede vir elkeen se ondergang word dan genoem: die dodo was te lomp om pad te gee van die vyand af, die leeu was begeerlik vir sy vel en kon hom nêrens versteek nie. Die swakheid van die Boer - want die Voortrekker word later Boer genoem - word deur die soldaat self verduidelik in "Die lied van die verminktes". Die Boer sal dus moontlik dieselfde pad as die ander twee diere volg omdat hy nie net 'n prooi van sy geskiedenis is nie, maar ook te veel swakhede in homself dra. Want die soldaat is ook die

metafoor vir die Afrikaner wat hom blind hou vir die gevolge van die dood, maar ook vir die "beauty". Daarom is "Nkosi, sikhelel' iAfrika" wat in hierdie toneel voorkom, so ironies, want waar is die seën wat God vir Afrika bring as die aarde se vrugte geaborteer word? Boonop kon die Afrikaner ook nog nooit sy verlede vergeet nie ("maar in my gees suis die mortiere,/en in my hart sit die skrapnel.") Vandaar natuurlik ook die skemerlig tydens die sing van die refrein. Wat gaan uiteindelik van die Afrikaner oorbly? Verminking, 'n "skaam en skamel nagereg" wat tot die "bittereinde end-uit veg"?

Die verwysing na "skaam en skamel" sluit ook weer aan by die gebroke erotiek, die skaamte, die verminking en die chaos. Ook die musiek van hierdie liriek, geskryf deur Lettie Pretorius, dra hierdie idees verder uit. Die musiek is oorwegend in die mineur-toonaard geskryf, maar die refrein beweeg na die majeur-toonaard. Die marsidee wat met oorlog en soldate geassosieer word, word deur die sanger oorgedra met die ritmiese "pam-pam"-geluid, en die ontgogeling van elke soldaat word effektief oorgedra deur die klein omvang en die herhaling van sekere note, asook die lae note wat woorde met 'n negatiewe assosiasie (veral dié wat na dood en verminking verwys) aksentueer. Die eerste strofe word deur die refrein aan die tweede verbind, maar die lied gaan direk oor in die derde strofe, sonder tussenkoms van die refrein. Hierdeur word die soldaat op krukke en die een in die rolstoel sonder onderbreking aan mekaar verbind, wat die toenemende graad van verminking duidelik illustreer. Dit is interessant dat Pretorius nie een van die strofes presies dieselfde wysie gegee het nie; elke soldaat se oorlogsverhaal word op sy eie unieke manier uitgebeeld. In die geval van "rol" en "sirenes" word een noot byvoorbeeld uitgebrei na drie of vier note om die beweging van die rolstoel en die geluid van die sirenes te illustreer. Die gedeelte tussen hakies in die vierde strofe word ook deur 'n ander sanger gesing omdat die soldaat nie self hierdie eie totale disintegrasie van hom kan oordra nie.

Die musiek van die eerste twee reëls van die refrein wyk af van die res van die liriek. Die tempo is stadiger en die melodieuze lyn, in kontras met die kort, afgemete note van die res van die liriek, is opvallend. Dit is ook die enigste woorde van hoop wat in die liriek voorkom - vandaar ook die majeur-toonaard. Dit is asof die stadiger tempo hierdie woorde wil beklemtoon - "elders val die lentereëns en roep die voëls die more" - maar hierdie hoop is elders, nie hier waar die soldate is nie. Hierdie hoop is dus ook maar van 'n twyfelagtige aard, 'n twyfel wat deur die stadige tempo beklemtoon word. Dit is ook interessant dat die enigste eenstemmige musiek in die refrein se laaste strofe voorkom - hier, in hul verminking, vind die soldate eenheid, die enigste eenheid in hul verdeelde land van oorlog. Net hier kan hulle in dieselfde stem sing. Pretorius gebruik die slotrefrein op 'n verrassende wyse. Die hele refrein word gesing, maar die eerste twee reëls word herhaal, terwyl die laaste woorde, "die more", soos 'n eggo vier keer voorkom. Dit verskuif die klem vanaf die totaal negatiewe na iets positiefs: iewers, op 'n ander plek, is daar weer lewe na die reën en roep die voëls die nuwe dag, maar ook die nuwe toekoms. "More" het immers 'n

tweeledige betekenis:oggend, maar ook die volgende dag, die toekoms. Dit sluit aan by die idee dat die Afrikaner tog nog iewers 'n kans het, hy het nog nie uitgesterf nie, hy is slegs 'n bedreigde spesie. Want hoewel sy siel en liggaam geskonde is, het daar nog die skuiling van sy brein oorgebly wat tot die einde veg. Ten spyte van die feit dat hy heeltemal kan sterf, sal hy dus steeds bly veg, steeds soldaat bly tot die einde toe - weer eens die sinspeling op die "beauty and death"-idee, want vir die soldaat is die sterwe eers die einde, net soos sterwe eers vir die Afrikaner die einde sal wees. Eers as die brein, die wese van die bestaan en van die lewe, weggeneem word, sal hy sterf.

Die teks, musiek, beligting en vertolking maak dus hier 'n groot artistieke oomblik uit wat 'n indruk op die leser en kyker moet laat, nie net met die lied as herinnering nie, maar die hele impak van die kabarettistiese effek.

## 2 Literêre relevansie - Die kabaretteks as leesteks

Daar is reeds melding gemaak van die verskil tussen literêre kabaret en kabaret wat net vir blote ligte vermaak of vir die oomblik geskep word sonder dat daar sprake is van enige literêre meriete. Tog gebeur dit soms dat kabarette wat bloot as aktualiteitskabarette geskryf word, literêre status verkry. In 'n vraelys deur Linda de Jager antwoord Hennie Aucamp dat sommige aktualiteitskabarette niks anders wil wees as net "'n oomblik in die wind" nie. Daar kan dus wel soms verbande gelê word tussen kabaret en die New Journalism as 'n joernalistieke resultaat (sien 1), 'n nuwe tipe fiksie waar feite gekommunikeer word op grond van fantasie en fiksionele tegnieke. Aucamp sê dat hierdie parallelle egter nie altyd deurgetrek kan word nie. Dat aktualiteitskabarette soos *Piekniek by Dingaan* en *Sleutelgatrevue* op papier verskyn het, is die gevolg van die feit dat albei slegs in geskrewe vorm in aanmerking kon kom vir die Fleur du Cap-prys vir die beste inheemse teks van 'n betrokke jaar (Aucamp 18 Augustus 1993: 1).

Die probleem met die meeste aktualiteitskabarette bly natuurlik die feit dat sulke vervlietende materiaal moeilik agterhaalbaar is, want die meeste aktualiteitskabarette bestaan net in die kabarettis se kop, word selde neergeskryf, nog minder gepubliseer en feitlik nooit op video of plaat opgeneem nie. Dan is daar ander kabarettiste wat wel 'n literêre/estetiese/stilistiese oogmerk met hul kabarette het, byvoorbeeld Pieter-Dirk Uys en Nataniël. Albei bestee baie literêre aandag aan hul werk en bestendig dit in boek- en videovorm en van Nataniël se tekste kan werklik as poësie gelees word (Aucamp Augustus 1993: 1).

Kabaret is ook fiksie en daarom is die semiotiek met sy sender, teken en ontvanger belangrik. Daar is heelwat voorbeelde van kabarette met groot literêre meriete, veral die werk wat deur skrywers van ander genres geskep word, byvoorbeeld die werk van die dramaturge Brecht en Wedekind en die kortverhaalskrywer Aucamp. Die kabaretteks as leesteks verdien ook spesiale aandag, omdat enkele kabarettekste wel gepubliseer word en aanspraak maak op aandag van literatore. In Duitsland en Nederland is dit

gebruiklik om sulke werke te publiseer. In sommige gevalle word slegs lirieke gepubliseer, maar dikwels word ook die dialoog bygesit. In Nederland het daar byvoorbeeld 'n reeks kompakskywe verskyn wat nie alleen songs bevat nie, maar ook dialoog, wat hierdie versameling natuurlik van onskatbare waarde maak. Die werk van Wim Sonneveld en Toon Hermans is volledig op kompakskyf en video beskikbaar, terwyl Fons Jansen se werk op video beskikbaar is. Van Annie Schmidt, Robert Long, Toon Hermans, Wim Sonneveld, Youp van't Hek en Jean-Louis Pisuise het daar verskeie gepubliseerde werke verskyn. Die songs van Kurt Tucholsky, Kurt Weill en Brecht is gepubliseer, terwyl Karl Valentin se dialoog ook op plaat en as tekste in die Deutsches Kabarett Archiv in Mainz beskikbaar is. Dit gebeur ook in heelwat ander lande. In Suid-Afrika het ons slegs enkele publikasies van Aucamp, Nataniël en Pieter-Dirk Uys. Maar op kompakskyf en video is daar geen voorbeelde van hul werk nie, terwyl kabarettiste soos Casper de Vries en Etienne van Heerden geen kabaretpublikasies uitgegee het nie. Tog het baie van hulle werk werklik literêre meriete, byvoorbeeld Etienne van Heerden se *Ekskuus vir die wals*.

Voorbeelde van die kabarettteks as leesteks in Afrikaans is dus beperk tot Aucamp, Nataniël en Pieter-Dirk Uys. Nederlandse kabaretlirieke word dikwels deur erkende skrywers soos Willem Wilmink, Lennaert Nijgh, Guus Vleugel en Simon Carmiggelt geskryf. Herman van Veen het al digbundels gepubliseer. Een van Willem Wilmink se lirieke, "Signalen", word ook deur Van Veen gesing:

De dwaze moeders op het plein  
 Wier kinderen verduisterd zijn  
 En die nog steeds, de jaren door,  
 Roepen om gehoor.  
 Ze schuifelen door het journaal,  
 Geef hun een teken, een signaal:  
 Dat geen enkele deur eeuwig dicht zal zijn,  
 Dat aan 't einde van die tunnel weer licht zal zijn.

Gezinnen die de apartheidswaan  
 Meedogenloos uiteen liet slaan.  
 Ze komen toch weer bij elkaar,  
 Voor even maar.  
 Want liefde is daar illegaal.  
 Geef hun een teken, een signaal:  
 Dat geen enkele deur eeuwig dicht zal zijn,  
 Dat aan 't einde van de tunnel weer licht zal zijn.

Vervolgden om geloof of ras,  
 Vervolgden om wat vader was,  
 Vervolgden met het schietgebed  
 Van Jezus, Marx of Mohammed,  
 Vervolgden om een ideaal,  
 Geef hun een teken, een signaal:  
 Dat geen enkele deur eeuwig dicht zal zijn,  
 Dat aan 't einde van de tunnel weer licht zal zijn.

De dwaze moeders op het plein,

Wier kinderen verduisterd zijn  
 En die nog steeds, de jaren door,  
 Roepen om gehoor.  
 Zoals mijnwerkers in de mijn,  
 De redding moet al bezig zijn,  
 De anderen zijn hulp gaan halen,  
 Het wachten is op de signalen.

(Klötters 1990: 278).

Die liriek is eenvoudig en spreek vanself; tog het dit genoeg literêre meriete om as leesteks op sy eie te kan staan. Wilmink het hierdie lied in 1983 geskryf vir 'n tweedaagse byeenkoms van Amnestie Internasionaal in die Carré-teater in Amsterdam. Die beeldspraak in hierdie liriek is baie duidelik en effektief en Van Veen het 'n ewe effektiewe toonsetting hierby geskryf. Die leser (en hoorder) kan duidelik die verdwaasde en "dwase" moeders op die plein sien skarrel, op soek na hul kinders. Die gebruik van "dwaze" is interessant - 'n dwaas is nie in hierdie sin alleenlik 'n sot nie, maar veral ook 'n "verdwaasde", wat beteken dat die moeders in hul soeke na hul kinders tot dwaasheid geslaan is, 'n verdwaasde volk of geslag word. En wie is dan uiteindelik die dwaas? Nie soseer die moeders nie, maar dié wat die kinders weggeneem het. Ook die gebruik van "verduisterd" is literêr verantwoordbaar: In oorlogstyd word alle ligte en ligopeninge uitgedoof en afgesluit, maar dit het ook die betekenis van "agterhou", om iets te gebruik waarvoor mens nie mag het om te gebruik nie. In hierdie liriek is die kinders nie alleenlik van die moeders weggeneem nie - hetsy deur die dood of deur self in 'n oorlog te veg - hulle is ook as gevangenes aangehou in vreemde lande en het op hierdie wyse van moeder en land vervreemd geraak.

Eie aan die aard van die moeder wat haar kind wil beskerm, kon die moeders wat hierdie verliese gely het, nie hul kinders vergeet nie en het hulle aanhou soek, aanhou roep totdat iemand hulle hoor. Hulle het juis op die pleine gaan roep sodat almal hulle kan hoor, maar die geroep is tevergeefs, dit is al "jaren door" sonder dat hul geroep beantwoord word. Hierdie beelde verskyn oor die televisienuus, beelde van die moeders wat moedeloos maar nimmereindigend aanhou "schuifel door het journaal"; hulle gee nie moed op nie, want hulle soek na 'n teken dat daar aan die einde van die donkerte tog 'n lig sal skyn. "Schuifelen" gee klankmatig die moedelse moeders se sleepvoetige gesoek weer. Ook die feit dat hulle "door het journaal" beweeg, is interessant: die "door" versterk die idee van nimmereindigheid en verdring feitlik die ander nuus juis omdat hierdie beeld nie die kyker se gedagtes kan verlaat nie.

Die skrywer pleit dan: gee net 'n teken dat geen verlies, pyn of onsekerheid vir ewig sal aanhou nie, dat geen toegang na die lig vir ewig ontsê mag wees nie, dat die tunnel van donkerte, onsekerheid en vrees 'n einde het waar die lig weer sal skyn. Lig is natuurlik ook die simbool van kennis en die skrywer pleit vir kennis, nie alleen by die moeders, die vervolgdtes en die mynwerkers nie, maar veral ook vir hulle wat die onreg pleeg. Die lied is boonop vir Amnestie Internasionaal geskryf, en

amnestie beteken die kwytskelding van straf. Hierdie moeders word egter nie kwytsgekeld van die straf van die afwesigheid van hulle kinders nie; dit is ironies, want hul straf duur voort. Daarom soek hierdie moeders na redes vir hul kinders se afwesigheid, maar ook na die hoop dat alle straf kwytsgekeld kan word sodat die kinders na hul moeders kan terugkeer.

Die volgende strofe brei die idee verder uit. Dit gaan nie nou net meer oor kinders wat weg is van die moeders nie, oor oorlog wat kinders weggeneem het nie; ook die skeiding van gesinne word betrek: gesinne wat nie aan menslike wette gehou het nie en as gevolg daarvan uitmekaar moes gaan, byvoorbeeld deur die "apartheidswaan". Hiermee word nie net Suid-Afrika - die woord "apartheid" is 'n eg Suid-Afrikaanse woord - betrek nie, maar enige plek waar families weens sekere wette nie bymekaar mag woon nie. Hier was daar 'n tyd toe daar nie oor die kleurgrens heen huwelike aangeknoop mag geword het nie, maar mense uit liefde vir mekaar die wette tog oortree het. Hierdie wette was meedoënloos, onmenslik en het nie die liefde in ag geneem nie. Hierdie verdeelde gesinne kom wel weer bymekaar, maar net vir 'n kort tydjie, aangesien die wette hul verbied. Hul liefde is immers volgens hierdie wette "illegaal", terwyl die liefde self nie in wette geplaas kan word nie en hierdie onwettigheid bring donkerte en pyn, 'n tunnel. Ook hulle soek na lig voor aan die einde waar almal weer bymekaar kan wees en vir mekaar lief kan wees sonder dat hul liefde vir mekaar "illegaal" is.

Hoewel die volgende strofe steeds met paarrym werk en dieselfde patroon as die ander volg, het die komponis effens afgewyk van sy gewone patroon en die harmonie effens gewysig sodat die sterker uitstaan teen die res. Die teks self is natuurlik hier motivering genoeg vir die komponis om dit te doen, want die digter gee hier redes waarom mense van mekaar geskei word - deur 'n geloof aan te hang wat nie deur spesifieke regerings goedgekeur word nie, byvoorbeeld die geloof in Marx, Christus of Mohammed. Niemand word werklik toegelaat om te glo wat hy wil glo as dit nie volgens die wette van die land se regering is nie en daarom word kommuniste in sekere lande vervolg, of Mohammedane in ander. Mense word egter ook vervolg om "wat vader" was. Hierdie voornaamwoord word interessant gebruik, want nou is dit nie meer 'n verwysing na die vader as persoon nie, maar na dié een na wie opgesien word of in wie geglo word, selfs al is dit 'n ideologie.

Die lied sluit af deur 'n herhaling van die eerste strofe, maar slegs die eerste vier reëls word herhaal. Die teks betrek nou ook die mynwerkers wat in tunnels vasgekeer word en wag tot hulp opdaag. Hierdie mynwerkers is natuurlik ook simbolies van alle mense wat vasgekeerdes is - hetsy in myne of in hulself of in tronke. Die metaforiese tunnel word nou ook die realistiese tunnel. En dan is daar die ander wat vryer is wat hierdie vasgekeerde moet red. Die moeders in hierdie liriek is universeel van alle moeders, van alles en almal wat omsien na iemand anders; ook die aarde is 'n moeder wat soek na haar kinders wat weggeneem is en steeds weggeneem word. Maar uiteindelik is alle moeders "dwaas" omdat die soektog na



dierbares tevergeefs blyk te wees. Tog moet die hoop bly bestaan, want as hulle niemand meer het nie, is hulle nie meer die titel "moeder" werd nie.

Die sinjaal word dan in sy konkrete vorm simbolies van die innerlike realiteit van die mens, dit waarna almal op soek is. Die liriek is, behalwe vir sy sterk ironiese trant, ook 'n parodie op die samelewing, die onreg wat teenoor mense gepleeg word, die pyn van hulle wat betrokke is. Hierdie liriek, deur 'n erkende Nederlandse digter geskryf, het genoegsame literêre meriete om selfstandig in 'n literêre werk te kan staan; tog is dit ook effektief genoeg om as kabarettteks te kan gebruik, veral die parodiese en ernstige aard daarvan.

### **3 Sosiale relevansie - Kabaret as psigiater**

Kabaret het beslis ook 'n opvoedkundige funksie. Sommige sketse of chansons wat iets oor verganklikheid sê, is filosofies en didakties, maar die didaktiek daarvan is anders as byvoorbeeld by 'n fel politieke satire. Tog moet ook die kabarettis versigtig wees met wat hy sê en hoe hy dit sê. As dit aanstoot gee waar dit nie bedoel was om aanstoot te gee nie en tot 'n gemors lei, is die kabarettis onverantwoordelik (Aucamp Augustus 1993: 1).

In sy inleiding tot *Met permissie gesê* skryf Herman Pretorius dat kabaret ook 'n lerende funksie het. Daar is dikwels 'n sterk antipatie tussen gewone "behoudende" kringe en kabaret omdat dit volgens hulle 'n negatiewe invloed op die toeskouer ten doel het. Aucamp bevestig hierdie stelling oor antipatie as hy sê dat die verhouding tussen kabaret en publiek ontstuimig is, maar dit gebeur veral as hulle die lering miskyk. Kabaret het wel 'n opvoedkundige funksie, maar gaan net op 'n ander manier te werk. Daar is weinig sprake van enige tradisionele opvoedkundige metodes. Die kabarettis speel deurentyd met sy gehoor en alles wat hulle saambring het: sy oortuigings, beginsels, idees, verwagtinge. Die skolier leer met sy onderwyser; die teaterganger word as 't ware teenoor die kabarettis gestel omdat die kabarettis die teaterganger elke keer met homself konfronteer en terselfdertyd dus ook geneesheer wil speel. Kabaret wil dus nie werklik afbreek of ondermyn nie. Dit is egter nouliks moontlik dat kabaret ooit saam met die politici of die aanvaarde norme praat, nie omdat dit altyd fout vind nie, maar omdat dit in wese protesteater is (Pretorius 1986: 9 - 10).

Henningsen voer 'n lang betoog oor die opvoedkundige aspekte van kabaret. Volgens hom wil die kabarettis nie-versoenbare konsepte aan die teaterganger oordra. Hy soek swakhede in die gehoor se vooropgestelde idees uit en speel daarmee sodat hulle geskok word uit hulle sekerhede. Dit is natuurlik ook logies dat bestaande strukture en gevestigde steunpilare van die samelewing aangetas gaan word, want die kabarettis tas die taboes aan en weerspreek baie sekerhede. Is dit in elk geval moontlik om 'n taboe aan te tas wat nie reeds in sy wese sy geloofwaardigheid verloor het nie? Hoewel die kabarettis hom teen allerhande sekerhede en holle nabootsings van die samelewing uitspreek, kan hy egter nie

hewige aksies op tou sit of die mag vir ewig bedreig nie. Soos die hofnar van ouds kan dit slegs met woorde seermaak, nie met daade nie (Pretorius 1986: 10).

Vir Henningsen is die pedagogiese aard van kabaret by uitnemendheid belangrik, veral omdat beweer word dat kabaret destruktief werk. Die opvoedkundige aard van kabaret lê juis in die aard van die kunsvorm: op die kabarettistiese effek. Hierdie effek word gerealiseer deur die konfliktsituasie wat afgedwing word, juis omdat die kabarettis die reeds verworwe kennissamehang van die publiek wil verbreek en daarmee wil speel. Hierdie pedagogiese funksie dwing die vraag na vereffening af: is dit wat ontstaan het, waardevoller as dit wat voorheen bestaan het? Die kwessie van die politieke aard van kabaret ten opsigte van sy pedagogiese funksie is ook vir Henningsen belangrik. Hy vra die vraag of kabaret altyd politiese opposisie aanspoor. Omdat kabaret altyd tydskrities moet wees, sal dit uiteraard polities wees - revue is baie genadiger teenoor die publiek omdat dit eerder wil vermaak - en die gehoor moet polities geletterd word omdat politiese analfabete die bevolking grootliks verraaai (Henningsen 1967: 73 - 76).

Kabaret kan dus nie probleme uitstryk nie, dit kan nie konstruktief opponeer nie en dit kan ook nie met die massamedia meeding nie. Kabaret is net so sterk soos sy aanhangers en teenstanders dit wil hê, dit is slegs 'n instrument wat geestelike en politieke vryheid voorstaan (Henningsen 1967: 76 - 78). Daar is reeds dikwels vroeër in die tesis na die sterk politieke bewustheid van kabaret verwys en dit is dus nie nodig om weer daarop in te gaan nie.

Omdat kabaret dikwels met komedie werk, is dit belangrik om na die betekenis van komedie en die gevolg daarvan op die gehoor, te kyk. Komedie is 'n ingewikkelde fenomeen wat al tot baie teoretisering gelei het. Een van die kritici, Wylie Sypher, het navorsing oor die betekenis van komedie gedoen en sy gesigspunte is ten opsigte van kabaret baie belangrik. Volgens hom ontstaan komedie as 'n teken van "desperation; it grows from the confusion in modern consciousness which has been sadly wounded by the politics of power, bringing with it the ravage of explosion, the atrocious pain of inquisitions, the squalor of labour camps, the efficiency of big lies." Die absurde het nou meer as ooit tevore deel van die menslike bestaan geword: die irrasionele, onverklaarbare, verrassende, non-sensikale - die komiese. Die kunstenaar moet die chaos waarbinne hy leef, aanvaar en dit draagbaar maak - deur die komiese. Hierdie idee sluit nou aan by Dostoyevsky se Karamazov-broer Ivan se woorde: "Let me tell you that the absurd is only too necessary on earth. The world stands on absurdities, and perhaps nothing would have come to pass without them". Die moderne held leef in 'n wêreld vol onversoenbaarhede wat slegs op twee maniere verwerk kan word: deur die religieuse of deur komedie (Sypher in Corrigan 1964: 21 - 22).

Hierdie bewuswees van die absurde sluit weer aan by die eksistensialistiese filosofie met Søren Kierkegaard as die



eksistensiële gelowige: "In truth, no age has so fallen victim to the comic as this." Nes Kafka vind ook Kierkegaard dat die komiese op elke gebied in die lewe aanwesig is, want waar daar lewe is, is daar kontradiksie, en waar daar kontradiksie is, is daar komedie. Vir Kierkegaard is die hoogste komedie die komedie van die geloof, want dit is juis die godsdienstige persoon wat weet dat daar 'n eindelose verskil tussen God en die mens is, en tog het hy die oneindige, obsessiewe passie om homself aan God te wy, God wat alles is terwyl die mens niks is nie. Sonder God bestaan die mens nie, "thus the more thoroughly and substantially a human being exists, the more he will discover the comical. Existence itself, the act of existing, is a striving, and is both pathetic and comic in the same degree." (Sypher in Corrigan 1964: 21 - 22). Dit is dan ook een van die vernaamste redes waarom die kabarettis so graag met die mens se religieuse lewe spot - juis omdat dit so 'n ingewikkelde fenomeen is, snaaks sowel as ernstig.

Die komiese handeling sluit aan by die onbewuste. Die lag is die simptome van die verwarring of verrassing van wat gesê of gedoen word. 'n Lag denoteer wanneer daar skielik tweespalt tussen die denke en gevoel ontstaan. Hierdie tweespalt ontstaan die oomblik wanneer die situasie in 'n ander lig gesien word. Baudelaire se lag - gehoor in die donker, boheemse Parys wat die mense desperaat gemaak het en hulle verrai het - is 'n "nervous convulsion, and involuntary spasm". Dit kan dikwels gebeur dat komedie nie eers die lag meebring nie, terwyl sekere tragedies die mens histories kan laat lag (Sypher in Corrigan 1964: 23 - 26).

Dit is juis die lag wat die mens van die dier onderskei, want die dier is nooit selfbewus oor enige liggaamlike handeling nie, terwyl die mens nie mens is as hy nie selfbewus is oor die "nastiness" van sy eie liggaam nie. Een van die grootste paradokse in komedie openbaar homself in obseniteite, wat weer 'n deurgang bied vir die mens om in sy menslike kondisie te kan binnegaan; dit is die komiese ekwivalent van die religieuse staat van oorspronklike sonde of van die tragiese fout, en die mens kan as menslik beskou word vanweë sy kennis van die bose, die sonde, die vrees. Hierdie selfbewustheid, hierdie wete van die sonde van die menslike vlees is een van die laagste vorme van beskawing, en terselfdertyd ook die hipersensitiwiteit vir die obsene wat 'n kenmerk is van 'n dekadente samelewing (Sypher in Corrigan 1964: 28 - 29).

Dit is daarom duidelik dat komedie sosiale implikasies het. Die ambivalensie van komedie verskyn gedurig in allerlei vorme: haat en uitgelatenheid, rebellie en verdediging, simpatie en vervolging. Een van die sterkste impulse wat komedie in ons diepste sosiale self kan bewerkstellig, is die haat vir vreemde dinge, veral wanneer die vreemdeling onbewuste twyfel oor ons eie geloof meebring. Komedie is 'n openbare verdedigingsmeganisme en maak van ons almal skynheiliges: ons probeer om ons onsekerhede weg te lag. Die lag van die satiris is dikwels 'n grynslag, en daar is in die meeste komedies 'n sterk satiriese element (Corrigan 1981: 44). Daar is reeds bewys dat kabaret

sterk satiriese en ironiese elemente bevat.

'n Voorbeeld van 'n skrywer wat komedie uitstekend gebruik het in 'n poging om met die gehoor te kommunikeer, is die Russiese skrywer Anton Tcheckov. Sy werk word gekenmerk deur "love, tears, laughter and introspection" (Brahms 1976: 20). Donald Rayfield sê die volgende van hierdie groot Russiese skrywer se werk: "The changing outlook of a rapidly maturing and ageing writer is that between the lyrical and the comic. It is not enough to say that Chechov began with a comic approach to human quirks of behaviour and only with an increasingly close focus became lyrical rather than satirical; the comic element always there, even in ghastly hell in *In the Gully*, where the curate is a glutton. In Chechov's last play, *The Cherry Orchard*, the subtitle and everything Chechov said about it insists on the word comedy." (Rayfield 1975: 3). Hy het te midde van sy erns, satire en ironie voortdurend op komedie staatgemaak om met die leser te kommunikeer, juis omdat die leser makliker deur lag dinge leer en onthou. Dieselfde kan van kabaret gesê word: "it insists on the word comedy".

Daar is dus in kabaret alleenlik sprake van 'n indirekte gevaar: 'n saad kan ontkiem en groei totdat dit minder skadeloos raak, maar die kabarettis het nie self die saad gesaai nie. Dit moes alreeds teenwoordig gewees het, verskuil in die gewete van die mens en sy geskiedenis. Niks kan dit besweer nie. Die kabarettis wil net vir die mens wys dat hy met hierdie kiem moet saamleef. Kurt Tucholsky se gedig "An das Publikum" (1931) kan as 'n waarskuwing gesien word:

Hooggeagte toeskouers, sê my, is julle werklik so dom soos die ondernemers beweer? Elke direkteur met 'n vet stert sê: "Die toeskouers wil dit so hê!" Elke filmvent sê: "Wat moet ek anders doen? Die toeskouers hou van hierdie stroperige goed." Elke uitgewer trek sy skouers op en sê: "Daar is geen mark vir goeie boeke nie!" Sê my, geagte toeskouers, is julle werklik so dom? So dom, dat daar al hoe minder is om in koerante te lees? Uit pure vrees dat julle te na gekom mag word; uit angs dat iemand opgerui mag word; uit kommer dat Muller en Cohn sal dreig om die koerant te kanselleer? Bang, dat een van die talryke verenigings sou kom om te protesteer, te verrai, te demonstreer en te prosedeer...Sê my, geagte toeskouers, is julle werklik so dom?

As dit die geval is...Op hierdie tyd rus die vloek van middelmatigheid. Is julle mae so teer dat julle die waarheid nie meer kan verdra nie? Vreet julle dan net mieliepap? As dit die geval is, dan verdien julle niks beters nie (Pretorius 1986: 11).

Maar sosiale relevansie behels natuurlik veel meer as net komedie. As die menslike gewete enigsins aangespreek moet word en die mens op sy eie foute attent gemaak moet word, het kabaret seer sekerlik sy doel. Een so 'n geval waar die mens se gewete sterk aangespreek word, is byvoorbeeld die gevolge van die mens

se dade tydens die oorlog en die onsinnigheid van alles. Een van die liedere wat na die oorlog deur Marlene Dietrich bekend gemaak is, is Seeger en Colpet se "Sag mir, wo die Blumen sind". Dit is teks wat sterk sosiale kommentaar lewer op oorlog en die gevolge daarvan:

Sag mir, wo die Blumen sind,  
wo sind sie geblieben?  
Sag mir, wo die Blumen sind,  
was ist gescheh'n?  
Sag mir, wo die Blumen sind?  
Mädchen pflückten sie geschwind.  
Wann wird man je versteh'n?  
Wann wird man je versteh'n?

Sag mir, wo die Mädchen sind,  
wo sind sie geblieben?  
Sag mir, wo die Mädchen sind,  
was ist gescheh'n?  
Sag mir, wo die Mädchen sind?  
Männer nahmen sie geschwind.  
Wann wird man je versteh'n?

Sag mir, wo die Männer sind,  
wo sind sie geblieben?  
Sag mir, wo die Männer sind,  
was ist gescheh'n?  
Sag mir, wo die Männer sind?  
Zogen fort - der Krieg beginnt.  
Wann wird man je versteh'n?  
Wann wird man je versteh'n?

Sag, wo die Soldaten sind,  
wo sind sie geblieben?  
Sag, wo die Soldaten sind,  
was ist gescheh'n?  
Sag, wo die Soldaten sind?  
Über Gräbern weht der Wind.  
Wann wird man je versteh'n?  
Wann wird man je versteh'n?

Sag mir, wo die Gräber sind,  
wo sind sie geblieben?  
Sag mir, wo die Gräber sind,  
was ist gescheh'n?  
Sag mir, wo die Gräber sind?  
Blumen blüh'n im Sommerwind.  
Wann wird man je versteh'n?  
Wann wird man je versteh'n?

Sag mir, wo die Blumen sind,  
wo sind sie geblieben?  
Sag mir, wo die Blumen sind,  
was ist gescheh'n?  
Sag mir, wo die Blumen sind?  
Mädchen pflückten sie geschwind.

Wann wird man je versteh'n?  
 Wann wird man je versteh'n?

(Persoonlike aantekeninge, Aucamp).

Hierdie teks is deur Cecil Smith in Engels vertaal en deur Burt Bacharach verwerk en het 'n wêreldtreffer geword. Dietrich het graag haar konserte met hierdie lied afgesluit en Seeger se musiek bietjie aangepas. Sy het aan die einde weer die aanvangstrofe herhaal, wat die lied meer dramaties maak. Die Engelse teks gaan nie hier gegee word nie, maar eerder Aucamp se eie vertaling - wat ook in baie opsigte 'n "nuwe" teks word. Sy eie verwerking is as volg:

Waar is al die blomme heen,  
 het die sonlig hul verblind?  
 Waar is al die blomme heen,  
 het die sonlig hul verblind?  
 Sê my waar papawers dans?  
 Meisies vleg hul in 'n krans.  
 Sal ons dan nooit verstaan?  
 Sal ons dan nooit verstaan?

Waar is al die meisies heen,  
 was hul skoonheid net geleen?  
 Waar is al die meisies heen,  
 was hul skoonheid net geleen?  
 Sê my waar die meisies dans?  
 Elke man soek nou sy kans.  
 Sal ons dan nooit verstaan?  
 Sal ons dan nooit verstaan?

Waar is al die jong mans heen,  
 moet geliefdes hul beween?  
 Waar is al die jong mans heen,  
 moet hul moeders hul beween?  
 Sê my waar die jong mans is?  
 Het Die Grens hul vuur geblus?  
 Sal ons dan nooit verstaan?  
 Sal ons dan nooit verstaan?

Waar is die soldate heen,  
 moet hul meisies hul beween,  
 Waar is die soldate heen,  
 moet hul meisies hul beween?  
 Waar sal ons hul spore vind?  
 Oor hul grafte waai die wind.  
 Sal ons dan nooit verstaan?  
 Sal ons dan nooit verstaan?

Waar is al die grafte nou?  
 Waar moet ons oor dodes rou?  
 Waar is al die grafte nou,  
 waar kan ons hul dood berou?  
 Sê my waar is pa en kind?  
 Blomme bewe in die wind.

Sal ons dan nooit verstaan?  
Sal ons dan nooit verstaan?

Waar is al die blomme heen,  
het die sonlig hul verblind?  
Waar is al die blomme heen,  
het die sonlig hul verblind?  
Sê my waar papawers dans?  
Meisies vleg hul in 'n krans.  
Sal ons dan nooit verstaan?  
Sal ons dan nooit verstaan?

(Persoonlike aantekeninge, Aucamp)

Die sosiale aanklag in hierdie lied is baie duidelik: oorlog en die effek daarvan op die mens, asook die feit dat die mens nooit leer nie en nooit werklik sal verstaan nie. Daarom is die vraag 'n retoriese vraag, want ons sal inderdaad nooit verstaan nie. Hier is 'n geval waar die kabarettis geen alternatief probeer gee of iets wil verander nie; hy konfronteer ons net met 'n feit wat die absurde van die lewe beklemtoon. Oorlog neem die mooi, die "blomme", weg, die vreugde uit die lewe uit. Oorlog wis families uit, "waar is pa en kind", neem geliefdes weg, soldate word "kanonvoer" soos Aucamp tereg beweer. Hierdie soldate verteenwoordig alle oorloë, want, sê Kenneth Tynan, "die blomme is begrawe in die modder van Paschendaele, veras by Hirosjima, tot napalm verkool in Vietnam." (Tynan 1975: 85 - 86).

Hierdie teks gaan oor meer as blote oorlog. Omdat die aanvang en slot met dieselfde woorde werk - van blomme via meisies, mans, soldate, grafte en weer by blomme - vat dit die mens se hele lewe saam. Blomme dra die assosiasie met skoonheid, met lente, dikwels met die siel. Maar blomme is ook ontsettend verganklik en het daarom ook die assosiasie met die dood. Hierdie dualiteit - die lewe sowel as die dood - word in hierdie lied tot 'n hoogtepunt gevoer. Die mens kry blomme by geboorte, maar ook op die graf. Omdat die blomme gepersonifieer word, verkry dit hier 'n menslike dimensie. Die digter vra waar al die blomme heen is, wat daarvan geword het. Die afwesigheid van die blomme roep onmiddellik die assosiasie met die dood op. Omdat die meisies die blomme gepluk het, word 'n verdere verband gelê: meisies is ook blomme en ook hulle skoonheid is verganklik. Die verval en agteruitgang van die lewe en die mens is een van die lewensvrae wat vir die mens altyd relevant sal bly - en onbeantwoord. Daarom sal niemand dit verstaan nie. In die Engelse vertaling lui die reël effens anders: "When will they ever learn?" Dit versterk hierdie idee van die mens se magteloosheid teenoor verganklike dinge.

Aucamp skryf in *Woorde wat wond* dat Dietrich in hierdie lied, na twee wêreldoorloë, nog nie weet wie Die Vyand is nie. Sy weet net dat mense rose en liefde en musiek nodig het. Sy het haar grootste treffer met hierdie lied gehad omdat sy geweet het waarvan sy sing. Sy bring al haar kennis van oorloë en mense in een lied by mekaar in 'n roerende pleidooi om vrede. Eers is daar die sologhitaar; dan sluit ander instrumente daarby aan en

die musiek groei tot luide protes teen oorlog, om ten slotte terug te keer na die eerste strofe met sy enkelghitaar. Die energie lê vir Aucamp in die volgende reëls: "Sag, wo die Soldaten sind?/Über Gräbern weht der Wind." Dit bevestig die idee dat die kringloop voortgaan, dat sy nooit in ewige vredestryd kon woon soos sy wou nie (Aucamp 1984: 43 - 44).

Die blomme verkry in die tweede strofe 'n metaforiese betekenis: die meisies wat deur die jong mans gepluk word. Ook die meisie moet soos 'n blom bloei. Dit herinner onwillekeurig aan Aucamp se *Blomtyd is bloeityd* waarin die vrou vergelyk word met 'n blom wat groei en bloei om tot volle wasdom te kom, maar wat dan natuurlik ook weer verwelk en sterf. In die Colpet-teks moet die meisies ook letterlik bloei wanneer hulle deur die jong mans geneem word, ontmaagd word om tot volle wasdom te kom. Hiermee word die erotiek direk in die teks bygehaal. Want ook die erotiek, omdat dit menslik is, is verganklik. Net soos die blomme moet hulle eers gepluk word. Maar die meisies en die blomme is albei weg, want in die derde strofe sien die leser dat ook die jong mans weggeneem is - deur die "Krieg". Dit betrek dan die oorlog - enige oorlog - direk. Ook dit is een van die onverstaanbare dinge in die mens se lewe, dat te midde van die sinloosheid, bloed en geweld daarvan, dit nooit finaal verby is nie.

Die volgende strofe verwys nie alleen meer na dinge wat verby is, wat seergekry het en vergaan het nie. Hier word direk van oorlog en soldate gepraat, soldate wat geen lewe of skoonheid kan ontsien nie in 'n poging om sy eie lewe te red. Die soldate in hierdie strofe is begrawe, die wind waai oor hul grafte. En dié wat agterbly gaan blomme op die grafte sit ter herinnering aan hulle wat vir hul dierbaar was en sinloos gesterf het. Die blomme, meisies, jong mans en soldate word nou gelyk gestel - alles en almal is verganklik, die kringloop word voltooi, net om weer van vooraf te begin, want daar word weer blomme op die grafte gesit. In strofe 5 word alles saamgetrek: die grafte word nou aangespreek. Op die grafte waai die blomme in die somerwind, maar niemand neem dit nie, want daar is niemand oor nie. Skoonheid, lewe, hoop, samesyn is alles deur die oorlog vernietig. Hiermee word die verganklikheid van die mens en alles wat mens is, finaal bevestig.

In die laaste strofe keer Dietrich terug na die begin om die kringloop te voltooi. Nie alleen in die teks word die kringloop voltooi nie; ook die musiek, wat in die vorige strofe op 'n hoogtepunt geëindig het, keer terug na die begin. Die sologhitaar begin weer, maar nou met 'n sterker effek omdat die luisteraar nou die boodskap ken. Die musiek is bedrieglik soet, in kontras met die teks, asof dit die luisteraar wil lok met 'n mooi melodie. Blomme, meisies, jong mans, soldate, grafte en weer blomme. Dit sluit ook aan by die mens se kringloop van gebore word en te sterwe. Die verganklikheid van skoonheid en die lewe word in hierdie teks tot 'n hoogtepunt gevoer.

Die Aucamp-teks neem verdere dimensies aan. Omdat hy die voorbeeld van die papawer by die blomme gebruik, verkry die

brose, efemere blom 'n ekstra betekenis. Die meisies wat deur die sonlig verblind is, pluk die dansende papawers af en vleg dit in 'n krans. Met die verwysing na krans verkry die blomme die verdere betekenis van verganklikheid: krans word normaalweg geassosieer met die dood. Daardeur verkry die dans ook die dubbelsinnige betekenis van dodedans, wat aansluit by die res van die lied. Want ook die meisies se skoonheid is net aan hulle geleen. Die jong mans pluk dan die dansende meisies se skoonheid. Omdat die papawer ook dikwels die blomme van die hoere in Montmartre is, word die erotiese dimensie versterk. Die Aucampteks werk met 'n duideliker erotiese sy, want ook die dans is erotiek. Die lied word 'n proteslied teen die dood, teen verganklikeheid, teen alles wat die lewe vol vreugde maak sodat die mens wil dans. Maar ons sal die kringloop nooit verstaan nie; ons sal ook nooit die sin van oorlog en die bloeiende pyn wat daarmee saamgaan, verstaan nie. Die mens se gewete word inderdaad hierdeur aangespreek.

Oorlog en die teenkanting teen die sinlose sterf van alle skone dinge en die mens is een van die bestendige temas van kabaret. Die aanklag teen die samelewing wat hierdie oorloë maak, is altyd baie sterk. Ook Dietrich kon dit nie verstaan of aanvaar nie.

'n Voorbeeld van die komiese effek wat kabaret op die kyker het, is Toon Hermans. Hoewel Hermans nie juis kabaret as sulks doen nie, doen hy soms dinge wat sterk by kabaret aanleun. Een so 'n voorbeeld is sy toneel van die towenaar wat werk gaan soek tydens die Depressiejare. Natuurlik vra die moontlike werkgewer dat hy eers van sy towenaarstoertjies moet doen om te bewys dat hy in hierdie moeilike tye wel sy werk werd is. Soos dit dan met so baie mense gaan, misluk alles wat hy probeer. Die mees absurde dinge gaan verkeerd en die towenaar raak steeds meer deurmekaar en ongelukkig oor alles wat gebeur. Hermans bereik hier 'n hoogtepunt in sy loopbaan. Hy was hier nog 'n jong verhoogkunstenaar, maar die effek wat hy bereik met sy stem wat toenemend yler raak en sy figuur wat steeds meer pateties raak, kon min mense hom nog nadoen. Die gehoor vou gewoon dubbeld van die lag vir al die absurditeite, maar uiteindelik is dit niks om oor te lag nie, want hier word dit die lag vir iemand, nie saam met iemand nie. Die lag geld natuurlik ook vir elkeen wat in die gehoor sit, want hierdie universele gevoel van mislukking is aan almal baie bekend. Die komedie hier werk uitstekend, want die tragedie wat saam met die humor gaan, neem 'n grootse allure aan in sy universele menslikheid.

As mens na die onlangse veranderinge in ons eie land kyk, wil dit lyk of die werk van die kunstenaar, die skrywer, die toneelspeler en, natuurlik die kabarettis, tog nie tevergeefs was nie. Ons is in sommige opsigte moontlik waar Europa honderd jaar gelede was; tog het die stemme wat opgegaan het teen sosiale onreg, teen verpligte militêre diens, teen die eng Calvinisme wat die kerk se riglyn was, nie tevergeefs gepraat nie. Daar is reeds begin om sosiale onreg te verminder, militêre diensplig is verkort na een jaar, mense is meer tolerant met mekaar, selfs die kerk. Natuurlik is daar nog baie misverstande, wanbegrippe, konflik. Kabaret het saam met die res van die kunste 'n

"statement" gemaak wat nie geïgnoreer kon en steeds kan word nie - en is dit nie die uiteindelijke doel van die satiris, parodis en ironikus nie? Om die mens op sy swakhede te wys, is die werk van die kabarettis; om die swakhede te erken en herken, is die werk van die volk. Met die doel om dit reg te maak.

Robert Long vat die hele idee van die kabaretboodskap moontlik as volg saam in sy liriek "Soms zou ik best":

Soms zou ik best een keer een liedje wille zingen  
van die schepper aller dingen, van zijn goedheid en genâ  
Maar dan zie ik het journaal met beelden uit Zuid-Afrika  
en dan denk ik: 'Zing maar niet van dat soort dingen'

Soms denk ik: 'Kom, ik ga een liedje componeren  
over vrede en geluk en van het kind in Bethlehem'  
Maar dan zie ik al die ontevreden smoelen in de tram  
en dan hoef ik het niet een meer te proberen

Ja, natuurlijk kun je zingen van verlossing en 't woord  
en van de bijbel waar dat in staat, maar een woord is maar  
een woord  
en van de daden waar 't op aankomt heeft nog niemand ooit  
gehoord  
En wie wel iets goeds van plan is, wordt gemarteld of  
vermoord  
of ten minste nagekeken met zo 'n blik van 'die is  
geestelijk gestoord'

Soms zou ik best een keer een liedje willen maken  
van de heiland aan 't kruis die ook voor mij is opgestaan  
Maar dan zie ik de politie weer betogers kreupel slaan  
en dan denk is: 'Zing maar niet van dat soort zaken'

Soms wil ik best een keer een liedje later horen  
van de vader in de hemel die de volkeren regeert  
Maar dan denk is: 'Als dat waar is, nou dan doet ie het  
verkeerd'  
en dan ben ik soms ineens de moed verloren

Ja, je kunt van redding zingen op de hoeken van de straat  
Maar we worden nou al eeuwenlang verveeld met dat geblaat  
op congressen van jehova's met hun ouwe-wijvenpraat  
zonder dat er in die kringen nou een één figuur bestaat  
die niet op z'n kont blijft zitten en de rotzooi aan een  
ander overlaat

Soms komt een heel venijnig lied in mijn gedachten  
Maar dan denk ik" 'Daar zit niemand op te wachten...'



## 7 BIBLIOGRAFIE

### 7.1 Tekste

- AUCAMP, Hennie. 1977. *Die Lewe is 'n Grenshotel*. Kaapstad: Tafelberg.
- AUCAMP, Hennie. 1980. *Met permissie gesê*. Kaapstad: Tafelberg.
- AUCAMP, Hennie. 1986. *Slegs vir almal*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- AUCAMP, Hennie. 1987. *Teen Latenstyd*. Kaapstad: Tafelberg.
- AUCAMP, Hennie. 1990. *'n Brommer in die Boord*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- AUCAMP, Hennie. 1991. *Oudisie!* Voorsien deur skrywer self.
- AUCAMP, Hennie. 1993. *Die Benefiet Voorstelling* (privé-uitgawe). Sketse en bindwerk deur Conrad Botes. Deur skrywer self voorsien.
- BARON, Wendy en SHONE, Richard (red.) 1992. *Sickert Paintings*. New Haven/London: Yale University Press.
- BLUM, Peter. 1955. *Steenbok tot Poolsee*. Kaapstad: Tafelberg.
- BLUMER, Anton. 1989. *Brecht sing Afrikaans*. Kaapstad: Tafelberg.
- BOON, Marijke. s.j. *Ik fiets door het leven op het zadel des tijds*. Utrecht/Antwerpen: Veen.
- CONTE, Paolo. 1988. *De Teksten*. Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- CORSARI, Willy. 1978. *Liedjes en Herinneringen*. 's-Gravenhage: Leopold.
- COWARD, Noël. 1983. *The lyrics of Noël Coward*. London: Methuen.
- CULLER, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics*. London/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- KLÖTERS, Jacques. 1991. *Omdat ik zoveel van je hou*. Nederlandse chansons en cabaretliederen 1895 - 1958. Nijgh en Van Ditmar.
- KLÖTERS, Jacques en VAN DER VEER, Kick. 1990. *Ik zou je het liefste in een doosje willen doen*. Nederlandse chansons en cabaretliederen 1985 - 1988. Nijgh en Van Ditmar.

- BAL, M. (red.) 1981. *Literaire genres en hun gebruik*. Muiderberg: Coutinho.
- BARTHES, Roland. 1982. *Image, Music, Text*. Oxford: Fontana Paperbacks.
- BLAU, Eric. 1978. *Jacques Brel is alive and well and living in Paris*. London/Boston: Faber & Faber.
- BOYDEN, David D. 1978. *An introduction to music*. London/Boston: Faber & Faber.
- BRAHMS, Caryl. 1976. *Reflections in a Lake*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- BUDZINSKI, Klaus. 1985. *Hermes handlexikon das Kabarett - 100 Jahre literarische Zeitkritik - gesprochen - gesungen - gespielt*. Düsseldorf: ECON.
- BURNS, Elizabeth & Tom. 1973. *Sociology of literature and drama*. Penguin.
- CHAYTOR, H.J. 1912. *The troubadours*. Cambridge: University Press.
- CLAYES, Stanley A. en SPENCER, David G. 1970. *Contemporary Drama: 13 Plays*. New York: Charles Scribner's Sons.
- CLOETE, T.T. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-literêr.
- COETZEE, A.J. 1972. *Ritme en skandering*. Kaapstad: Tafelberg.
- CORRIGAN, Robert W. 1981. *Comedy, Meaning and Form*. New York: Harper & Row.
- CORRIGAN, Robert W. 1964. *The Modern Theatre*. New York: The MacMillan Company.
- CULLER, Jonathan. 1982. *On Deconstruction*. New York: Cornell University.
- CULLER, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics*. London/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- CULLER, Jonathan. 1983. *The Pursuit of signs*. London/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- DRONKE, Peter. 1968. *The medieval lyric*. London: Hutchinson.
- DU TOIT, F.G.M. 1940. *Eugène N. Marais - Sy bydrae tot die Afrikaanse Letterkunde*. Amsterdam: N.V. Swets en Zietlinger Boekhandel en Uitgevers-Maatskappy.

- LETOIT, André en KERKORREL, Johannes. 1988. *Piekniek by Dingaan*. Teks voorsien.
- LETOIT, André. 1988. *Die Bar op De Aar. Ballades, Blues en Bevliegings*. Kaapstad: Tafelberg.
- LEIPOLDT, C. Louis. 1980. *Versamelde gedigte*. Versorg deur J.C. Kannemeyer. Kaapstad: Tafelberg.
- LONG, Robert. 1987. *Jij wou mij totaal: Alle liedteksten*. Amsterdam: Sijthoff.
- MANN, Thomas. 1986. *Death in Venice*. Penguin Books.
- NATANIËL. 1991. *Excuse me*. Waterkloof: Uni-Gen.
- OPPERMAN, D.J. 1979. *Komas uit 'n Bamboesstok*. Kaapstad: Tafelberg.
- SCHMIDT, Annie M.G. 1988. *Tot hier toe*. Amsterdam: Em. Querido.
- TUCHOLSKY, Kurt. s.j. *Lieder nach texten von Kurt Tucholsky*. Mainz: Kabarett-Archiv.
- VALENTIN, Karl. 1969. *Texten*. Mainz: Kabarett-archiv.
- VAN DE MERWE, Jaap. s.j. *'t Oproer Kraait - geïllustreerd gezangboek voor rebellen*. Amsterdam: Kleinkunstacademie.
- VAN DER VEER, Kick. s.j. *Fons Jansen: Wat ik zeggen wilde*. Bosch en Keuning.
- VAN DER WESTHUIZEN, R. en DE KOCK, L. s.j. *SleutelGATrevue*. Teks voorsien.
- VAN VLIET, Paul. 1990. *Een gat in de lucht: verslag van een show*. Baarn: Fontein.
- VAN OSTAIJEN, Paul. 1955. *Music-hall met een programma vol Charlestons, grotesken polonaises*. Antwerpen: De Sikkels.

## 7.2 Publikasies

- ACKROYD, Peter. 1979. *Dressing up - Transvestism and Drag. The history of an obsession*. Thames and Hudson.
- APPIGNANESI, Lisa. 1975. *Cabaret*. London: Cassell and Collier MacMillan.
- AUCAMP, Hennie. 1984. *Woorde wat Wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- AUSTIN, J.L. 1962. *How to do things with words*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.

- ECO, Umberto. 1976. *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, Umberto. 1983. *The Role of the reader*. London: Hutchinson.
- FOWLER, Alastair. 1982. *Kinds of literature*. Oxford: Clarendon Press.
- GARBER, Marjorie. 1992. *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge.
- GILFILLAN, Fleetwood Rouston de Kock. 1970. *Vergelyking as literêre werktuig: Jan Cilliers en Eugène Marais*. Pretoria: UNISA.
- GROBBELAAR, Mardelene. 1991. *Die "bose" skoonheid: Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp*. Johannesburg: Ph.D by UNISA onder leiding van H.M. Roos.
- GROUT, Donald Jay. 1960. *A history of Western music*. New York: W.W. Norton.
- HAMEL, Anke. 1989. *Brieven van Jean-Louis Pisuïsse aan Fie Carelsen*. 's-Gravenhage: SDU.
- HAWKES, Terence. 1988. *Structuralism and Semiotics*. Suffolk: Routledge.
- HELLER, Erick. 1958. *The Ironie German - a study of Thomas Mann*. London: Secher & Warburg.
- HENNINGSEN, Jürgen. 1967. *Theorie des Kabarets*. Ratingen: A. Henn.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A poetics of postmodernism. History. Theory. Fiction*. New York/London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda. 1986. *A theory of Parody*. New York/London: Methuen.
- HUTCHEON, Linda. 1990. *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- IBO, Wim. 1981. *En nu de moraal... Geschiedenis van het Nederlandse kabaret 1895 - 1936*. Alphen aan den Rijn: A.W. Sijthoff.
- JACOBS, Arthur. 1980. *The New Penguin Dictionary of Music*. Penguin Books.
- JOHL, Johann. 1988. *Ironie*. Pretoria: HAUM.

- KEISER-HAYNE, Helga. 1990. *Beteilligt euch, es geht um eure Erde: Erika Mann und ihr politisches Kabarett de "Pfeffermühle" 1933 - 1937*. München: Ed. Spangenberg.
- KLÖTERS, Jacques. 1987. *100 jaar amusement in Nederland*. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij.
- KOLSTEREN, A. 1981. *Prisma - vreemde woordenboek*. Utrecht: Het Spectrum.
- KRANZ, Dieter. 1982. *Gisela May. Schauspielerin und Diseuse*. Berlyn: Henschelverlag.
- LABRAÑA, Luis en SEBASTIÁN, Ana. 1990. *De geskiedenis van de tango*. Berchem: EPO.
- LEAL, Luis Augusto de Vasconcelos. 1971. *A philological and literary analysis of Provençal troubadour poetry*. Gepubliseerde M.A.-verhandeling, Potchefstroom.
- LOTMAN, Jurij. 1977. *The structure of the artistic text*. University of Michigan.
- MALHERBE, F.E.J. 1932. *Humor*. Amsterdam: Swetz en Zeitlinge.
- MUSEE de Montmartre. 1982. *Erik Satie á Montmartre*. Desember 1982 tot April 1983. Parys.
- MYERS, Bernard C. 1979. *Encyclopedia of Painting*. New York: Crown Publishers.
- NIENABER, Dr. G.S. en dr. P.J. 1947. *Afrikaanse Ballades*. Bloemfontein/Kaapstad/Port Elizabeth: Nasionale Pers.
- NIENABER, P.J. s.j. *Perspektief en Profiel*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- OTTO, Rainer & RÖSLER, Walter. 1981. *Kabarettgeschichte*. Berlyn: Henschelverlag.
- PRAZ, Mario. 1933. *The Romantic Agony*. Vert. deur Angus Davidson. London: Oxford University Press.
- PREMINGER, Alex. 1974. *Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- PRETORIUS, Herman. 1980. *Inleiding tot Met permissie gesê*. Kaapstad: Tafelberg.
- PISUISSE, Jenny. 1977. *Jean-Louis Pisuise. De vader van het Nederlandse cabaret*. Bussem: De Gooise Uitgeverij.
- RAND, Ayn. 1975. *The Romantic Manifesto*. New American Library.

- RAYFIELD, Donald. 1975. *Chechov: The evolution of his Art*. London: Paul Elek.
- ROBERTS, J.M. 1976. *The Hutchinson history of the world*. Johannesburg: Hutchinson Group.
- SATIE, Erik. 1982. *Twenty Short Pieces for Piano*. New York: Dover Publication Inc.
- SCHOLTZ, Merwe. 1978. *Die teken as teiken*. Kaapstad: Tafelberg.
- SCHOLES, Robert. 1981. *Elements of fiction*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- SCHURINK, M.A. 1981. *Gay-vroue: 'n sosiologiese verwerking van die leefwyse van 'n aantal lesbiërs aan die hand van die outobiografiese sketse*. Pretoria: RGN.
- SEARLE, John R. 1979. *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEGEL, Harold B. 1987. *Turn-of-the-century Cabaret*. New York: Columbia University Press.
- SEGRS, R.T. 1979. *Receptie-estetika: Grondslagen, Theorie, toepassing*. Amsterdam: Huis aan de 3 grachten.
- SMITH, Barbara Herrnstein. 1968. *Poetic closure*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SNYMAN, Henning. 1987. *Teodoliet*. Kaapstad: Dias-uitgewers.
- SNYMAN, Henning. 1991. *'n Wêreld agter glas*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- STOKKINK, Theo. 1990. *De cabaretiers: bij vijftwintig jaar Camerettenfestival*. Amsterdam: Balans.
- SULEIMAN, Susan R. 1980. *The Reader in the text*. Princeton: Princeton University Press.
- TEICH, Mikulás en PORTER, Roy. 1990. *Fin-de-Siècle and its legacy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRAUBNER, Richard. 1984. *Operetta, a theatrical history*. London: Victor Gollancz Ltd.
- TYNAN, Kenneth. 1975. *The sound of two hands clapping*. London: Jonathan Cape.
- TYNAN, Kathleen. 1987. *The life of Kenneth Tynan*. London: Weidenfeld & Nicolson.

- VAN DIJK, Teun A. 1985. *Discourse and Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- VAN GELDER, Henk. 1987. *Sonneveld*. Centerbroek: Quintessence.
- VAN GORP, H. et al. 1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- VAN LUXEMBURG, Jan. 1983. *Inleiding in de Literatuurwetenschap*. Muidenberg: Dick Coutinho.
- VAN TOORN, Willem & VAN KRIMPEN, Huib. 1980. *Voor het einde*. Amsterdam: Allert de Lange.
- VERGO, Peter. 1975. *Art in Vienna 1898 - 1918*. Oxford: Phaedon Press.
- VISSER, Marie Sophie. s.j. *De figuur van de vrouw in de troubadourslyriek. Een studie van de hoofse liefde*. Gepubliceerde D.Litt.-proefskrif. 's-Gravenhage: Excelsior.
- VOETS, Wilbert. 1983. *De cabaretttekst in retorisch perspectief*. Nijmegen: Universiteit van Nijmegen.
- WALDER, Dennis. 1990. *Literature in the modern world*. Oxford: Oxford University Press.
- WALKER, Alexander. 1984. *Dietrich*. New York: Harper and Row.
- WEDEKIND, Frank. 1967. *Ich hab meine tante geschlachtet. Lautenlieder aus "Simplicissimus"*. München/Wenen: Langen Muller.
- WILMUT, Roger. 1989. *Kindly leave the stage! The story of Variety 1919 - 1960*. London: Methuen.
- WILLETT, John. 1984. *The Weimar Years - a culture cut short*. New York: Abbeville Press Publishers.
- ZIVIER, Georg, KOTSCHENREUTHER, Hellmut en VOLKER, Ludwig. 1974 - 1989. *Kabarett mit K: Siebzig Jahre grosse Kleinkunst*. Berlyn: Arno Spitz.

### 7.3 Tydskrifartikels, lesings en radiopraatjies

- AFRIKAANS 2000. "Engels! Engels! Alles Engels!". *Die Burger* 29 Augustus 1991.
- AUCAMP, Hennie. "Die lewe is 'n grenshotel", *Rapport* 21 Augustus 1977.
- AUCAMP, Hennie. "Kabaret - 'n inleiding met projeksies en musiek", 3 Julie 1980.
- AUCAMP, Hennie. Programaantekening: *Blomtyd is bloeityd*.

- AUCAMP, Hennie. "Musiek in die verhale van Hennie Aucamp", SAUK Januarie 1987.
- AUCAMP, Hennie. 1991. Oudisie! - Monoloog: Die laaste soldaat. Van skrywer self verkry.
- AUCAMP, Hennie. "Die laaste wals of kabaret as lewensgevoel", Praatjie gehou voor Afr. en Ndl.-studente, Stellenbosch op 5 Mei 1993.
- AUCAMP, Hennie. Onderhoud met Linda de Jager. 18 Augustus 1993.
- BARNARD, Madeleine. "Kabaret is pret met 3-D", *Die Matie* 17 Maart 1988.
- BIANCHI, Pierluigi. "El 'cabaret' en Italia". *Yorick*, El teatro de Cabaret 1969 - 1971: 17 - 18.
- BOTMA, Gawie. "Net te min om dié lyf", *Die Burger* 24 Augustus 1990.
- BOUWER, Stephan. "Kabaret as 'n 'Alternatiewe' kommunikasieverrigting", *Communicare* 9(2) 1990: 12 - 21.
- BRUWER, Johan. "Woede met deernis". *De Kat* Julie 1989: 75 - 78.
- BÜCHNER, L. "Kabaret", *Die Taalgenoot* Maart 1989: 11.
- DE BEER, Karin. "Kabaret se doppie geklink", *Die Burger* 23 Augustus 1990.
- DE VILLIERS, Coenie. "Kabaret, kabaret - 'n huis met baie wonings". *De Kat* Oktober 1991: 42 - 46.
- DE VILLIERS, Coenie. "Fluit, fluit, my kabaret is uit", *De Kat* Maart 1992: 68 - 72.
- DE VILLIERS, Coenie. "Cabaret as New Journalism: an exploratory discourse". *Communicare* Volume 11(2) Desember 1992: 21 - 31.
- DE VRIES, Casper. Paneel, ATKV-Skryfskool Pretoria 1989.
- DU PLESSIS, Hubert. 1969. *Art Song (kunstlied; kunslied)*. Stellenbosch.
- DU TOIT, Jannie. "Kabaretmusiek". ATKV-Skryfskool April 1989.
- ELFERINK, Rita. "Lewendige toneel op sondige stasies", *Die Burger* 11 April 1991.
- ELFERINK, Rita. "Die 'Para' se geesdrif verdien lof", *Die Burger* 23 April 1993.



- GOLSTEIJN, Jip. "De toverspreuk van Paul van Vliet", *De Telegraaf* 2 Maart 1991.
- HORN, P. "Bertolt Brecht en Karl Valentin". *Standpunte* 22(4), April 1968.
- HOUCHIN, John. "The origins of the cabaret artistique", *The drama review* Vol. 28 nr. 1 1984.
- JANSEN, Fons. "Fons Jansen overleden", *De Telegraaf* 25 Maart 1991.
- JOUBERT, Emile. "Casper kan nou spot met wie hy wil", *Die Burger* 10 April 1992.
- JOUBERT, Emile. "Elzabé wys sy kan sing in nuwe kabaret", *Die Burger* 19 Maart 1993.
- LIDINGTON, T. "New terms for old turns: the rise of alternative cabaret", *New Theatre Quarterly* Vol. III no. 16, Mei 1987.
- MEIRING, Eben. "Die man wat nie alleen wou wees". *De Kat* Oktober 1980: 40 - 43.
- POPLE, Laetitia. "Hani-kop was glo nie afbrekend in kabaret". *Die Burger* 21 April 1993.
- PRELLER, Louis. "Kabaretliedere 'n ervaring", *Die Burger* 25 September 1979.
- PRETORIUS, Estelle. "Tranetrekke en smartlappe van weleer". *De Kat* Augustus 1988: 18 - 22.
- PRETORIUS, Herman. "Kabaretstruktuur". ATKV-skryfskool April 1989.
- RAUCH, Laurika. "Die vertolking van musiek en liriek", Johannesburg 24 Januarie 1980.
- ROBINSON, Marguerite. "En steeds werp Koos sy skadu..." *Rapport* 19 Januarie 1992.
- SCHOOMBIE, Schalk. "Nuwe lewe in die luisterliedjie". *De Kat* Junie 1992: 44 - 46.
- SLABBER, Coenie. "Met *Oudisie!* sê Hennie aan kabaret vaarwel". *Rapport* 8 Desember 1991.
- STEGMANN, Frits. "Hierdie plate het vandag baie seldsaam geword", *Die Burger* 12 Junie 1965.
- STEGMANN, Frits. "Beïnvloed geleidelik ook al ons ernstige musiek", *Die Burger* 19 Junie 1965.

- STEGMANN, Frits. "Kleinkuns kan soms ook groot wees". *Die Burger* 9 Augustus 1965.
- STEGMANN, Frits. "Groot kunstenaars is daarvoor ingespan". *Die Burger* 14 Augustus 1965.
- STEMMET, Kowie. "Verheldering van kabaretverwante terme". Persoonlike aantekeninge.
- STRYDOM, Amanda. "Lank lewe die koningin". *De Kat* Julie 1992: 84 - 85.
- SWARTZ, Màri-Anne. "Amateuragtig, nie fabelagtig", *Die Burger* 22 Januarie 1992.
- VAN HEERDEN, Etienne. "Op die Hartstog-boulevard". *De Kat* Julie 1988: 76 - 78.
- VERBRAAK, Coen. "Dringen tussen de schuifdeuren". *Elsevier* 7 November 1992: 116 - 119.
- VOETS, Wilbert. "De cabarettekst in historiese perspektief". *Forum der Letteren - tijdschrift voor taal- en letterkunde* Inhoud jaargang 26 1985. Uitgeverij Smits, Den Haag.

#### 7.4 Aanvullende bronne

- ANDERSON, Lale. 1981. *Leben mit einem Lied*. Deutscher Taschenbuch.
- AUCAMP, Hennie. "Het kabaret in Afrikaans 'n toekoms?", *Die Transvaler*, 4 November 1978.
- BERTELSMANN, C. 1979. *Marlene Dietrich: Nehmt nur mein Leben...Reflexionen*. C. Bertelsmann.
- BESSIERE, Emile. 1899. *Autour de la Butte: Chansons de Montmartre et d'ailleurs*. Parys: C. Joubert.
- BIERMANN, Wolf. 1976. *Voor mijn kameraden* (vertaal uit Duits deur Ernst van Altena). Amsterdam: Van Genneep.
- BLOOM, Harold. 1988. *John Gay's The Beggar's Opera*. Chelsea House Educational.
- BOUWER, Stephan. 1984. *Inleiding tot Woorde wat wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- BRECHT, Bertolt. 1990. *The Threepenny Opera*. Vol.II deel II. Vertaal deur Ralph Manheim en John Willett. Methuen.
- BRUANT, Aristide. 1972. *Présentation par Mouloudji suivie de Aristide Bruant par Lui-Même*. Parys: Editions Pierre Seghers.

- CATE, Phillip & GILL, Susan. 1982. *Theophile-Alexandre Steinlen*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith.
1952. *Le chanson de Paris*. Milano: Messaggene Musicali.
- CITRON, Stephen. 1985. *Songwriting, a complete guide to the craft*. London: Hodder & Stoughton.
- CROS, Charles. 1988. *Inventeur et Poete (1842 - 1888)*. Carcassonne: PAO-Laser Compographic.
- DE BERCY, Leon. 1902. *Montmartre et ses Chanson: Poètes et Chansonniers*. Parys: H. Daragon.
- DE HAAS, Alex. 1985. *De minstreel van de mesthoop. Liedjes, leven en achtergronden van Eduard Jacobs*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- DELMET, Paul. 1898. *Chanson de Montmartre*. Parys: Enoch et Flammarion.
- DU PLESSIS, Koos. 1981. *Kinders van die wind*. Kaapstad: Tafelberg.
- FREWIN, Leslie. 1967. *Dietrich - The story of a star*. London: Hodder Paperbacks.
- GAY, John. 1923. *The Beggar's Opera*. London: Gowans & Gray.
- GIEHSE, Therese. 1976. *"Ich hab nichts zum Sagen". Gespräche mit Monika Sperr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- GILL, Brendan. 1971. *Cole: A biographical essay*. New York/Chicago/San Fransisco: Holt, Rinehart and Winston.
- GROSZ, George. 1983. *An autobiography*. New York: Macmillan.
- GROSZ, George. 1976. *Ecce Homo*. New York: Dover.
- GROSZ, George. 1971. *Love above all, and other drawings*. New York: Dover.
- GUEVARA, Luis Cabañas. 1945. *Biographia de Paralelo 1894 - 1934*. Barcelona: Ediciones Memphis.
- HART, Jürgen. 1980. *Betrieblichkeiten. Texte für Amateurkabarett*. Berlyn: Henschelverlag.
- HOLLAENDER, Friedrich. s.j. *Mit eenem Ooge kiekt der Mond. Chansons für ein altes Pianola*. Berlyn: Eulenspiegel.
1988. *Hoppla, wir leben. Deutsche Satiriker des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Heyne.

- IBO, Wim. 1980. *Brieven aan jou: Een bundel herinneringen*. Amsterdam/Antwerpen: Kosmos.
- IBO, Wim. 1975. *Cabaret...wat is dat eigenlijk?* Amsterdam: Meulenhoff.
- IBO, Wim. 1982. *En nu de moraal...Geschiedenis van het Nederlandse cabaret 1936 - 1981*. Alphen aan den Rijn: A.W. Sijthoff.
- ISHERWOOD, Christopher. 1975. *Goodbye to Berlin*. London: The Folio Society.
- KAN, Wim. 1989. *Brieven van: "Er is nog zoveel ander dan dat theater"*. Amsterdam: Balans.
- KAN, Wim. 1988. *De dagboeken van Wim Kan. De Radiojaren 1957 - 1968*. Amsterdam: Balans.
- KAN, Wim. 1988. *De dagboeken van Wim Kan. De Televisietijd 1968 - 1983*. Amsterdam: Balans.
- KÄSTNER, Erich. 1981. *Fabian. Het verhaal van een moralist*. Bussem: Agathon.
- KÄSTNER, Erich. 1969. *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Band 1: Gedichte*. Zürich: Doerner Knauer Atrium.
- KÄSTNER, Erich. 1969. *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Band 6: Vermischte Beiträge 1*. Zürich: Doerner Knauer Atrium.
- KITT, Eartha. 1989. *I'm still here*. London: Pan Books.
- KNEF, Hildegard. 1972. *Ich brauch' Tapetenwechsel. Texte*. Wenen/München/Zürich: Fritz Molden.
- KNEF, Hildegard. 1973. *Teksten*. Haarlem: J.H. Gottmer.
- KNEF, Hildegard. 1976. *The Verdict*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- KNEF, Hildegard. 1971. *The Gift Horse*. McGraw-Hill.
- KOBAL, John. 1968. *Marlene Dietrich*. London: Dutton Paperback.
- LA MURE, Pierre. 1951. *Moulin Rouge*. London: Fontana Books.
- LONG, Robert. 1979. *Teksten*. Aarlanderveen: De Viergang.
- MALAN, Karin. 1983. "Hennie Aucamp: *Met permissie gesê: 'n speurtog'*" in *Tydskrif vir Letterkunde* 21(1), pp. 4 - 13, Februarie.

- MORLEY, Sheridan. 1976. *Marlene Dietrich*. London: Elm Tree Books/Hamish Hamilton.
- NATANIËL. 1992. *Dancing with John*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- NATANIËL. 1993. *Oopmond*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- OBERTHOR, Mariel. 1984. *Cafe's and Cabarets of Montmartre*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith.
- PRÉVERT, Jacques. 1962. *Gedichte und Chansons: Französisch und Deutsch*. Rowohlt Taschenbuch.
- RIHA, Karl. 1979. *Moritat, Bänkelsang, Protestballade: Kabarett Lyrik*. Königstern: Athenäum.
- RINGGOLD, Gene & BODEEN, DeWitt. 1973. *Chevalier*. New Jersey: The Citadel Press.
- SCHMIDT, Annie M.G. 1983. *O Ja...Herinneringen aan zes Schmidt/Bannink musicals*. Weesp: Van Holkema & Warendorf.
- SCHMIDT, Annie M.G. 1973. *Water bij de wijn - liedjes*. Amsterdam: Em. Querido.
- SCHNEEDE, Uwe M. 1979. *Life and work of George Grosz*. London: Gordon Fraser.
- SNYMAN, Henning. 1983. "Kabaret: 'n vorm van poësie?" in *Samehang en sin* onder leiding van Elize Botha en Rena Pretorius. Kaapstad: Tafelberg.
- STERNBERG, Josef von. 1968. *The Blue Angel*. New York: Simon & Schuster.
- STUDIO Herman Teirlinck. 1983. *Workshop 1979/83: Toneel, cabaret, chanson, musical, show*. Antwerpen.
- SUDENDORF, Werner. 1978. *Marlene Dietrich: Dokumente/Essays/Filme*. München: Carl Hanser.
1990. *The Theory of the Modern Stage*. Edited by Eric Bentley. London: Penguin Books.
- TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. 1954. *Montmartre*. Munchen: R. Piper.
- TUCHOLSKY, Kurt. 1983. *Das Kurt Tucholsky Chanson Buch*. Texte und Noten. Hamburg: Rowohlt.
- TUCHOLSKY, Kurt. 1982. *Deutschland, Deutschland über alles: een satire met fotomontages van John Heartfield*. Vertaald deur Ernst van Altena. Amsterdam: Peter van der Velde.

- VAN ALTENA, Ernst. 1981. *Van Apollinaire tot Wedekind: dertig jaar poëzie vertalen*. Bussem: Agathon.
- VAN 'T HEK, Youp. 1989. *Hond op het ijs*. Amsterdam: Rap.
- VAN VEEN, Herman. 1990. *Anne*. Baarn: Fontein.
- VAN VEEN, Herman. s.j. *Harlekijn*. Westbroek.
- VAN VLIET, Paul. 1988. *Er is nog zoveel niet gezegd...* Baarn: Fontein.
- VILLA, Georges. 1937. *Montmartre a chanté - Les Bibliographes de Montmartre*. Ex X, Gravures originales de Georges Villa.
- VLEUGEL, Guus. 1973. *Teksten*. Amsterdam: Em. Querido.
- WALDEN, Willy. s.j. *Ja, dat was Revue*. Kampen: La Riviera en Voorhoeve.
- WALKER, Alexander. 1984. *Dietrich*. New York: Harper and Row.
- WEDEKIND, Frank. 1990. *Diary of an erotic life*. Basil Blackwell.

## 7.5 Bladmusiek

- BRECHT/WEILL *Songalbum*. 1928. Wenen: Universal Edition.
- BREL, Jacques. 1959. *Brel*. Parys: Editiones Musicales Philippe Pares. In Nederlands: Amsterdam: Altona.
- LEHAR, Franz. s.j. *Die Lustige Witwe*. München: Musikverlag Doblinger.
- MAY, Gisela. 1971. *Ein Porträt in Noten*. VEB Lied der Zeit. Berlyn: Musikverlag.
- PIAF, Edith. 1948. *Piaf*. Parys: Arpege-Edition.

## 8 DISKOGRAFIE

### 8.1 Plate en laserskywe

- BREL, Jacques. s.j. *Gisela May singt Jacques Brel*. Philips 6435 113.
- BREL, Jacques. 1988. *Jan Mesdag zingt Jacques Brel*. Vertaal en verwerk deur Ernst van Altena. Mercury 836646-1.
- BREL, Jacques. 1969 - 1988. *Liesbeth List zingt Jacques Brel*. Philips 834 364-2.
- DIETRICH, Marlene. s.j. *The best of Marlene Dietrich*. EMI Columbia 5C 054-28498.

- FLINOIS, Pierre. 1991. *Strauss-lieder: Barbara Hendriks & Ralf Gathon*. EMI Classics DDD CD 1991, CDC 754381 2.
- JONES, Nick. 1990. *Poulenc: Mass in G minor*. Telarc CD-80236 V.S.A.
- LIST, Liesbeth. 1969 - 1971. *Liesbeth's beste*. Philips 6641 100.
- MILVA. 1970. *Canzoni di Edith Piaf*. Dischi Ricordi CDOR 8123.
- PIAF, Edith. 1968. *The best of Edith Piaf*. Capitol EMI T2616.
- PRETORIUS, Lettie. 1986. *Lied van die verminktes* (Teks: Hennie Aucamp)
- SCHMIDT, Annie. 1983. *O Ja...Musikale herinneringen aan die musicals van Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink*. Philips 814736-1.
- SONDHEIM, Stephen. 1988. *Cleo sings Sondheim*. Duitsland: RCA Victor RD87702.
- STEIN, Leonard. 1975. *The cabaret songs of Arnold Schönberg: Brettli-lieder, 1901*. Met Marni Nixon en Leonard Stein. Ook Nine early songs: 1893 - 1903. TMK(S) RCA ARL-1231.
- VAN VEEN, Herman. 1987. *Zijn twintig mooiste liedjes...* Harlekijn Holland 833240-1.
- VIGNOLES, Roger. 1988. *Sarah Walker & Roger Vignoles in Cabaret: Blah Blah Blah and other trifles*. London: Hyperion CDA66289.
- WEILL, Kurt. s.j. *The Lotte Lenya Album. Berlin & American Theatre Songs*. Columbia MG30087.

## 8.2 Aanvullende plate en laserskywe

- ALBERTI, Willeke. s.j. *Zingt liedjes van...* Philips 7111 100.
- ANDERSON, Lale. s.j. *Drei rote Rosen*. EMI Electrola C178-31 341/42M.
- AREAN, Jenny. 1986. *Jenny Arean*. EMI-Bovema D68 12 7348 1.
- BAKER, Josephine. s.j. *50 Jahre Weltstar*. EMI Electrola C148-14 987/88M.
- s.j. *Berlin die Dufte Stadt*. EMI Electrola C048-30 067.
- s.j. *Berliner Revuen 1927 - 1932*. EMI Electrola IC134-45017/18M.

BIERMANN, Wolf. 1975. *Chausseestrasse 131*. Musik und Texte. CBS 80 798.

BIERMANN, Wolf. s.j. *Wolf Biermann - Ost zu Gast bei Wolfgang Neuss - West*. Philips 843 742 PY.

\*\*\*\*

### **Brecht, Bertolt**

ARCHER, Robyn. 1984. *Sings Brecht Vol. II*. EMI EL27 00491.

BENTLEY, Eric. 1965. *Bentley on Brecht - Songs and Poems of Bertolt Brecht*. Folkways FH 5434.

BENTLEY, Eric. s.j. *Bertolt Brecht's "A man's a man"*.  
Aangebied deur Arthur Luce Klein. Musiek: Joseph Raposo.  
Lirieke: Eric Bentley. Spoken Arts 870.

BRECHT, Bertolt. 1928 - 1929. *Bertolt Brecht singt zwei songs aus der Dreigroschenoper*. Suhrkamp.

BRECHT, Bertolt. 1964 - 1968. *Ich, Bertolt Brecht - gedichte, Balladen, Loblieder*. Litera 860187.

GIEHSE, Therese. 1967 - 1972. *Therese Giehse singt Brecht*.  
Heliodor Bibliothek 2571 010.

GIEHSE, Therese. s.j. *Therese Giehse singt die Lieder der Mutter Courage aus "Mutter Courage und ihre Kinder"*. Musiek: Paul Dessau. Dirigent: Karl von Feilitzsch. Deutsche Grammophon 34 064.

KOLLEKTIEF Internationale Nieuwe Scene. 1984. *Zingt Brecht*.  
Musikale leiding: Walter Heynen. De Jongleurs SABAM T.M. BB17.

MAY, Gisela. s.j. *Bertolt Brecht songs*. Berlynse Ensemble.  
Deutsche Grammophon 144035 (Literarisches Archiv).

MILVA. 1975. *Brecht*. Uitvoering in die Piccolo Teater, Mailand onder regie van Giorgio Strehler. Metronome MLP15.925.

MILVA. 1975. *Canta Brecht*. Metronome MLP15.927.

WEIGEL, Helene. s.j. *Liest Bertolt Brecht*. Deutsche Grammophon 43 052 (Literarisches Archiv).

### **Brecht en Dessau**

DESSAU, Paul. 1957. *In memoriam Bertolt Brecht*. Gewandhaus Orkes Leipzig onder leiding van Paul Dessau. Philips 802 784LY.

DESSAU, Paul. s.j. *Puntila*. Deutsche Grammophon 139 280/81.



MAY, Gisela. 1966 - 1975. *Singt Brecht/Dessau*. Nova 8 85101.

MAY, Gisela. s.j. *Singt Brecht/Eisler/Dessau*. Wergo WER 60 041.

### Brecht en Weill

1962. *Die Dreigroschenoper*. Met Kurt Gerron, Lotte Lenya, Willy Trenk-Trebitsch en ander. Telefunken 6.41911 AJ.

s.j. *Die Dreigroschenoper*. Met Willy Trenk-Trebitsch, Trude Hesterberg, Johanna von Koczian en ander. Staatsopera Hamburg onder leiding van Wilhelm Brückner-Rüggeberg. Philips L09 421/22L.

1982. *Die Dreigroschenoper*. Met Wilhelm Brückner Rüggeberg. Ook *Berlin Theatre Songs*. CBS 78279.

1968. *Songs aus Dreigroschenoper*. Met Helmut Qualtinger, Karin Baal, Martin Held en ander. Musikale leiding: James Last. Heliodor Bibliothek 2571 030.

s.j. *Happy End*. Met Lotte Lenya. Orkes en koor gedirigeer deur Wilhelm Brückner-Rüggeberg. CBS S62266.

s.j. *Der Ozeanflug/The Lindenberg flight*. Met Karl Markus, Uwe Freibott en ander. Die Universiteitskoor en Akademiese Orkesvereniging van Gottingen onder leiding van Hermann Fuchs. Thorofon Capella MTH 118 76.23 871.

s.j. *Rise and fall of the City of Mahagonny*. Met Lotte Lenya, Gisela Litz en ander. Noord-Duitse Radiokoor en orkes onder leiding van Wilhelm Bruckner-Rüggeberg. Columbia K3L 243.

s.j. *Die 7 Todsunden - Ballett mit Gesang*. Met Lotte Lenya, Julius Katona en ander. Grosses Orkes onder leiding van Wilhelm Brückner-Rüggeberg. Philips B07 186L.

s.j. *Die Sieben Todsunden der Kleinburger*. Met Gisela May, Peter Schreier, Hans Joachim Rotzsch en ander. Rundfunk Simfonie-orkes Leipzig onder leiding van Herbert Kegel. Deutsche Grammophon 139 308.

1981. *Die Sieben Todsunden*. Met Milva, Wolf Appel, Otto Heuer en ander. Orkes van die Operahuis van Berlyn onder leiding van Bruno Weil. Metronome Musik 0060.558.

s.j. *The Threepenny Opera*. Met Scott Merrill, Martin Wolfson en ander. Teatre de Lys, NYC. MGM SE-31210C.

1976. *Threepenny Opera*. Vertaling deur Ralph Manheim en John Willett. Met C.K. Alexander, Blair Brown en ander. New York Shakespeare Festival. Columbia 34 326.

KRAUSE, Dagmar. 1986. *Supply & Demand*. Liedere van Brecht/Weill & Eisler. Klavier: Jason Osborne. Hannibal HNBL 1317.

MAY, Gisela. s.j. *Brecht/Weill*. Philips 843 783PY.

\*\*\*\*

**Brel, Jacques**

1967. *Amsterdam*. Barclay BCC8002.

1966. *Ces gens là 7*. Musikale leiding: Francois Rauber en sy orkes. Barclay NBLY90.021-1.

1974. *Een hommage aan Jacques Brel*. Met Andre van den Heuvel, Henk van Ulsen en Jenny Arean. Bovema 5C056.24983.

s.j. *La Valse à Mille Temps, Jacques Brel*. Philips 870 004BFY.

s.j. *The Poetic world of Jacques Brel - Eloquent master of the French Chanson*. Philips PCC-620.

\*\*\*\*

CABARET in Amsterdam. s.j. *80 Jaar kleinkunst in Amsterdamse theaters*. Saamgestel deur Wim Ibo en Leo Boudewijns. Philips 6629 002.

s.j. *Cabaret*. Met Jill Howarth, Jack Gillgard, Bert Conry en ander. CBS KOS 3040/XSM 115495.

s.j. *Cabaret night in Paris*. Columbia 33JS 1008.

1972. *Cabaret - original sound track*. Met Liza Minelli, Joel Grey, Michael York en ander. ABC 153.

1989. *Cabaret - Willem Nijholt: Hoogtepunt uit de musical "Cabaret"*. DCD 5125 Disky.

s.j. *Cabaret songs: Schönberg, Weill, Britten*. Met Hanna Schaer (mezzo-sopraan) en Francois Tillard (klavier). ADDA ED13008/AD184.

s.j. *Chansons Exclusiv*. Philips 66 292 4.

CONTE, Paolo. 1986. *The best of Paolo Conte*. RCA ND 74301.

COWARD, Noël. 1971. *The Noël Coward-album*. Carlton Hughes en sy orkes. CBS GD28/29.

COWARD, Noël. 1991. *The Noël Coward Album*. Sony MDK 47253.

1988. *De allermooiste luisterliedjes*. Nederland: Philips 836 357-2.

1990. *De beste cabaretliedjes*. Nationale Topcollectie Mercury 846 888-2.

1972. *Das gibt's nur zweimal*. Telefunken SLE14 677-P.

DALLA, Lucio. s.j. *Quel Fenomeno di Lucio Dalla*.

DE JONG, Jasperina. s.j. *Een tien voor Jasperien! 12 grote successen van Jasperina de Jong*. Philips 6440 014.

DE VILLIERS, Coenie. 1989. *Amper alleen*. Mountain MOULP(L) 68.

DE VILLIERS, Coenie. 1987. *Kruispaaie*. Mountain MOULP(V) 48.

### **Dietrich, Marlene**

DIETRICH, Marlene. s.j. *The best of Marlene Dietrich*. EMI Columbia 5C 054-28498.

s.j. *At the Cafe de Paris*. Opgeneem by die openingsaand van Londen se bekendste nagklub met openingstoespraak deur Noël Coward. Orkes onder leiding van George Smith. Columbia ML4975.

s.j. *Marlene Dietrich chante en allemand Lili Marlene*. CBS 64866.

s.j. *Marlene Dietrich*. Met orkes gedirigeer deur Victor Young, Gordon Jenkins en Charles Magnante. Brunswick LAT3017.

s.j. *Dietrich in Rio*. CBS ALD6384.

s.j. *Falling in love again*. Regal EMI REG1078.

1973. *Lili Marlene*. Marlene Dietrich sing in Duits. CBS Columbia CCL127.

s.j. *Marlene Dietrich in London*. Opgeneem by die Queen's Theatre. Columbia XSM110759/OS2830.

s.j. *M.D. 'Live' - Marlene Dietrich 1932 - 1952*. Wildebeest-Maclon 5290A.

s.j. *Die Neue Marlene*. Marlene Dietrich sing chansons. EMI JCLP63.

s.j. *Marlene singt Berlin, Berlin*. Polydor 238 102.

s.j. *Wiedersehen mit Marlene - The great songs in German*. Orkes onder leiding van Burt Bacharach. His Master's Voice JCLP34.

\*\*\*\*\*

DORUS. s.j. *Een uur met Dorus*. Fontana 626 304 QL.

DU TOIT, Jannie. 1987. *Drie-uur in die môre*. JNS 02.

DU TOIT, Jannie. s.j. *'n Liedjie vir jou*. JNS 01.

**Eisler, Hanns**

ANDERS, Sylvia. 1979. *Hollywoord-Elegien und andere Lieder*.  
Klavier: Dietrich Justus Noll. Bellaphon Acanta DC23.259.

BUSCH, Ernst. s.j. *Hanns Eisler/Kurt Tucholsky - Is das von  
gestern?* Aurora-Schallplatten 5 80 014/015.

s.j. *Studio Reihe neuer Musik*. Wergo WER60 064.

ELSINK, Henk. s.j. *Een avond in De Koopermoolen met Henk  
Elsink*. Philips 844 045 PY.

FO, Dario. s.j. *Mistero Buffo*. Deur De Nieuwe Scene. MB 1980.

GARLAND, Judy. 1990. *Her 25 Greatest Hits*. The Entertainers  
CD 0271.

GAAIKEMA, Seth. 1991. *Jij en ik*. Red Bullet RB. 66.43.

GERRITSEN, Liselore. s.j. *Liselore zingt Liselore*. Met orkes  
onder leiding van Rob van Kreeveld. Philips 849 001PY.

GOMEZ, Jill. 1988. *In Cabaret classics*. Met John Constable.  
Unicorn Kanchana DKP(CD) 9055.

GRECO, Juliette. s.j. *This is Juliette Greco*. Philips PCC615.

GRECO, Juliette. 1990. *Paris Canaille*. World Music WM 88031.

GREY, Joel. 1973. *Joel Grey live at the Waldorf Astoria Hotel,  
New York*. CBS ASF1769.

HADJIDAKIS, Manos. s.j. *Lilacs out of the dead land*.  
Columbia/EMI 33JSX80.

HAHN, Reynaldo. 1983. *Ciboulette*. Met Mady Mesplé, José van  
Dam, Nicolai Gedda en ander. Pathé Marconi EMI C167-  
73105/6.

s.j. *Harlunkensongs: Heitere lieder zeitgenössischer  
Komponisten*. Werke van Poulenc, Honegger, Francaix, Poser,  
Strohbach na tekste van Anonyms XVIII, Marot, W. Busch en  
Grasshoff. BASF 2020 823-0.

HERMANS, Toon. s.j. *One man show*. HMV CLPH 111.

HERMANS, Toon. s.j. *Theater Carré*.

HOLLAENDER, Friedrich. s.j. *Die goldenen Zwanziger Jahre.*  
Hollaender neem ons deur hierdie tydperk. Extra Produktion  
E83 348/Electrola EMI.

1973. *Hörerwünsche 1: Die grosse Schlagerrevue der  
Erinnerungen.* Telefunken TS3204/1-2/6.28046DP.

HÜSCH, Hanns Dieter. s.j. *Chansons, Gedichte, Geschichten.*  
Polydor Produktion 47 814. (Kabarett: Literarische  
Kleinkunst).

JANSEN, Fons. 1975. *Kwartetten.* EMI 5C 188-25269/70. Holland.

JEANMAIRE, Zizi. 1977. *Bobino.* Pathe Marconi EMI 2C/068 14514.

1962. *Kabarett und Chansons der Dreiziger Jahre.* Met Kurt  
Gerron, Marlene Dietrich, Paul Morgan en ander. Telefunken  
6.41908AJ (Dokumente).

### **Kästner, Erich**

MAY, Gisela. s.j. *Singt Erich Kästner.* Orkes onder leiding van  
Henry Krtschil. Deutsche Grammophon 144 032 (Literarische  
Archiv).

REX, Rut. 1972. *Singt Erich Kästner.* Horzu EMI SHZE363.

\*\*\*\*\*

KELLER, Greta. 1977. *Erinnerungen.* RCA CL42053AF.

KELLER, Greta. s.j. *Das schonste von damals 1935 - 1938.*  
Telefunken HT-P500.

KELLER, Greta. 1964. *Zwischen New York und Wien.* Ensemble van  
Michael Danzinger. Preiser PR3045.

KERKORREL, Johannes en die Gereformeerde Blues Band. *Eet kreef.*  
SHIB 32.

### **Knef, Hildegard**

KNEF, Hildegard. s.j. *Halt mich Fest.* Decca SLK16 466-P.

s.j. *Knef.* Met Hans Hammerschmid en sy orkes. Royal Sound  
SLK16633-P.

s.j. *Ich bin den weiten Weg gegangen.* Philips 6303 106.

s.j. *Ich seh die Welt durch deine Augen.* Decca SLK16383-P.

s.j. *Hildegard Knef.* Decca SLK16313-P.

s.j. *So oder so ist das Leben. 28 Lieder und Chansons von  
vorgestern, gestern und heute.* Decca BLK16253-P.

s.j. *Und ich dreh' mich nochmal um.* Philips 6305 159.

1971. *The world of.* Decca SPA181.

s.j. *Die grossen Erfolge.* Decca SLK16279-P.

\*\*\*\*

KÜHL, Kate. s.j. *Kate Kühle singt.* Musikale leiding: Bert Grund. Polydor 237 817 (Kabarett: Literarische Kleinkunst).

KOMBUIS, Koos. s.j. *Niemandslan.*

KURHAUS-cabaret. s.j. *Scheveningen 1961.*

LANCHESTER, Elsa. s.j. *More bawdy Cockney songs Vol III.* Tradition Everest TR2091.

LEANDER, Zarah. s.j. *Yes Sir!* Ariola 72 102 1U.

LEANDER, Zarah. s.j. *Welterfolge.* Elite Special 30075.

LEANDER, Zarah. s.j. *Der Wind hat mir ein Lied erzählt.* Ariola 70754 1U.

LEMPER, Ute. 1992. *Illusions.* Decca 436 720-2.

LEMPER, Ute. s.j. *Sings Kurt Weill.* Decca 425 204-1.

LIST, Liesbeth. 1975. *Meisjes van Dertig.* Philips 6423 134.

LIST, Liesbeth. s.j. *Zingt Theodorakis: De Mauthausenliederen/Liedjes van spot, oorlog en liefde uit "De Gijzelaar" van Brendan Behan.* Philips 844 039PY.

LONG, Robert. 1984. *Dag kleine jongen.* EMI 1270641.

LONG, Robert. 1988. *Hartstocht.* EMI 7 900181.

LONG, Robert. 1977. *Levenslang.* EMI 5c064.25625.

LONG, Robert. 1974. *Vroeger of later.* Imperial 5c054.24996.

MAY, Gisela. s.j. *Singt chansons.* Philips 843 957PY.

MAY, Gisela. 1975. *"Hoppla, wir leben" - live in der "Distel", Berlyn.* Philips 6305 250 (0016).

MILVA. 1984. *Milva and Astor Piazzolla.* Opgeneem by die Bouffes Du Nord, Parys. Metronome LP825121-1.

MILVA. 1968. *Tango.* Orizzonte ORL8016 (LLNL 4217).

MILVA. 1976. *The original.* Metronome 45.001 (0414).

1966. *Minnesang and Prosody circa 1200 - 1320*. Middeleeuse liedere van Walter von der Vogelweide/Neidhart/Wizlaw/Frauenlob en ander. Telefunken SAWT 9487-A Ex.
- MISTINGUETTE. s.j. *Collection du caf' conc' au music-hall (no. 17) - Mistinguette chante*. EMI/Columbia C054-15291.
- MONTAND, Yves. s.j. *Yves Montand's Paris*. Klavier: Bob Castella en Akkordeon: Freddy Balta. CBS ALD6747.
1979. *Neerlands Hoop in Bange Dagen: Freek de Jonge en Bram Vermeulen*. Met Jan de Hont. EMI 1A 156-26394.
- NATANIËL. 1993. *Recital*. Kaapstad: Nataniël House of Music.
- OKOUDJAVA, Boulat. s.j. *Poète-Compositeur soviétique*. LDX 74358.
- PIAF, Edith. s.j. *C'est la Piaf*. Columbia 33JSX1451.
- PIAF, Edith. s.j. *The very best of Edith Piaf*. EMI CEY (M) 201.
- PISUISSE, Jean-Louis. 1968 - 1977. *De vader van het Nederlandse cabaret 6 September 1880 - 26 November 1927*. Samestelling: Wim Ibo. Philips 9199 099.
- RAUCH, Laurika. 1979. *Debuut*. RPM 1137.
- RAUCH, Laurika. 1980. *'n Jaar in my lewe*. RPM 1152.
- SATIE, Erik. 1976. *An Erik Satie Entertainment: songs and piano music with Meriel and Peter Dickenson*. RHS 338.
- SCHMIDT, Annie M.G. 1977. *Foxtrot*. Musiek: Harry Bannink. Met Willem Nijholt, Trudy Labij en ander. Philips 6423 101.
- SHAFFY, Ramses. 1965 - 1974. *14 Grote successen van Ramses Shaffy*. Philips 6423 363.
- SONNEVELD, Wim. s.j. *De complete discographaie van Wim Sonneveld*. Philips 6641 198 (11 LPS).
- SONNEVELD, Wim en VAN FAASEN, Ina. s.j. *Wim Sonneveld en Ina van Faasen*. Philips 844 088 PY.
- THEODORAKIS, Mikis. 1981. *The ballad of Mauthausen/Six songs*. Met Maria Farandouri. Fidelio SPH8806.
- s.j. *Tsjechov - de musical van Robert Long en Dimitri Frenkel Frank*. 836311.1.

**Tucholsky, Kurt**

TUCHOLSKY, Kurt. 1966. *An das Publikum*. Met Hildegard Knef, Martin Held en Johanna von Koczian. Decca KD11038/1-2 (6.48058DP).

1989. *Kurt Tucholsky Chansons, Prosa, Briefe*. DGG 429 844-2.

s.j. *Gisela May singt Tucholsky*. Deutsche Grammophon 144 030 (Literatuur).

s.j. *Tucho, Tiger, Panter & Co*. 16 Chansons von Kurt Tucholsky. Deutsche Grammophon 44 016 (Literarische Kleinkunst)

VALENTIN, Karl. s.j. *Alles von Karl Valentin und Liesl Karlstadt*. EMI Electrola 1C 2LP 134.

VAN RENSBURG, Louis. 1983. *Windharp teen die tyd*. SAUK-transkripsiediens LT19 551.

VAN VEEN, Herman. 1973. *Carré/Amsterdam*. Harlekijn Holland 2441 501.

VAN VEEN, Herman. 1987. *Zolang de voorraad strekt*. Polydor 831 706-2.

VAN VLIET, Paul. 1990. *Er is nog zoveel niet gezegd*. EMI Bovema 7956142.

**Weill, Kurt**

WEILL, Kurt. s.j. *Berlin to Broadway with Kurt Weill*. Met Margey Cohen, Ken Kercheval en ander. Paramount Records/Famous Music PAS4000.

1964. *The Kurt Weill classics: Lady in the Dark/Down in the Valley*. Met Marion Bell, William McGraw en ander. RCA Victor Vintage Series LPV-503.

1985. *Lost in the stars*. A&M LP395 104-1.

s.j. *Lotte Lenya sings Kurt Weill*. Tekste: Bertolt Brecht en Georg Kaiser. Orkes onder leiding van Roger Bean. Philips Minigroove B07089L.

1976. *Mahagonny Songspiel, Kleine Dreigroschenmusik, Pantomime, Vom Tod im Wald, Berliner Requiem, Violinkonzert, Happy End*. Londense Sinfonietta: David Atherton. Met Meriel Dickenson, Nona Liddell en ander. Deutsche Grammophon 2740 153/2709 164.



s.j. *September song and other American Theatre Songs*. Gesing deur Lotte Lenya. Orkes en koor gedirigeer deur Maurice Levine. Columbia KL5229.

1980. *Silver Lake*. Met Joel Grey, William Neill en ander. Teks deur Hugh Wheeler na Georg Kaiser. Lirieke: Lys Symonette. Nonesuch DB-79003.

1986. *Stratas sings Weill*. Simfonie-orkes onder leiding van Gerard Schwartz. Nonesuch 79131-1.

1973. *Street Scene*. Lirieke: Langston Hughes. Met Anne Jeffreys, Polyna Stoska en ander. Columbia COL4139.

1981. *The unknown Kurt Weill*. Gesing deur Theresa Stratas. Klavier: Richard Weitach. Nonesuch D-79019.

1988. *Julie Wilson sings the Kurt Weill Songbook*. Met William Roy (klavier). DRG SL5206.

\*\*\*\*\*

1990. *Wij blijven lachen - het beste uit 30 jaar cabaret en theater*. Quintessence QS 900.002-2 tot 006-2.

### 8.3 Klankkassette (privaatbesit)

AUCAMP, Hennie. "Nederlandse kabaret". SAUK Afrikaans Stereo 4 Augustus 1993 (heruitsending).

BASSON, Marthinus. *Kabaretregie*. ATKV-Skryfskool Pretoria April 1989.

BLUMER, Arnold. "Duitse kabaret". SAUK Afrikaans Stereo 28 Julie 1992 (heruitsending).

BOUWER, Stefan en RAUCH, Laurika. *Programbou*. ATKV-Skryfskool Pretoria April 1989.

DE VRIES, Casper. Paneelbespreking. ATKV-skryfskool Pretoria April 1989.

DU TOIT, Jannie. *Kabaretmusiek*. ATKV-skryfskool Pretoria April 1989.

HUGO, Daniël. "Aucamp se lirieke". SAUK Afrikaans Stereo 23 Mei 1993.

PRETORIUS, Herman. *Kabaretstruktuur*. ATKV-Skryfskool Pretoria April 1989.

PRETORIUS, Herman. "Afrikaanse kabaret tot 1987". SAUK Afrikaans Stereo 4 Augustus 1992 (heruitsending).

STEMMET, Kowie. "Franse kabaret". SAUK Afrikaans Stereo 28 Julie 1992 (heruitsending).

UYS, Pieter-Dirk. *Kabaretvorm*. ATKV-Skryfskool Pretoria April 1989.

#### 8.4 Videokassette (privaatbesit)

BAKER, Josephine. M-Net 14 - 15 Julie 1992.

BIJL, Martine. "Mevrouw Bijl" - 4de soloprogram in Stadskouburg te Groningen. 1991.

BLOEMEN VOOR... Reeks op Nederlandse televisie oor Ruud Bos, Willem Wilmink en Joop Stokkermans vanaf 26 Maart tot 23 April 1991.

DE JONG, Jasperina. Program oor Nederlandse televisie in 1991.

DE JONG, Jasperina. "Jasperina de Jong in Concertgebouw", 1991.

DE LEEUW, Paul. Reeks vanaf 16 Maart - 30 Maart 1991 oor Nederlandse televisie.

DIETRICH, Marlene. SAUK TV September 1992.

ELSINK, Henk. Voortsetting van "Sinterklaasavond" op Nederlandse televisie.

FINKERS, Herman. Uitsending oor Nederlandse televisie 1992.

GAAIKEMA, Seth. "Jij en ik". Desember 1991 Nederlandse televisie.

HERMANS, Toon. Reeks oor Nederlandse televisie 1986 - 1992.

HONDERD Jaar Carré. Oor feesvieringe van die teater oor Nederlandse televisie.

JANSEN, Fons. Uitsending op 2 April 1991 ter nagedagtenis net na sy afsterwe op 25 Maart 1991 oor Nederlandse televisie.

JONAS, Bruno. Kabaret en satire oor Duitse televisie op 25 Maart 1991.

KAANDORP, Brigitte. Oor Nederlandse televisie in 1991

PIAF, Edith. SAUK-TV 1992.

SONNEVELD, Wim. Reeks uitgesaai in Oktober en November 1989 op Nederlandse televisie.

't WAS STIL OP STRAAT. Program oor hoogtepunte uit Nederlandse revue, kabaret, ensovoorts in 1991 oor opgeneem.

VAN VEEN, Herman. "Herman van Veen in Carré". Desember 1991 Nederlandse televisie.

WHITE, Alida. SAUK TV April 1992.